ИСКУССТВО КИНО

0 0 9

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

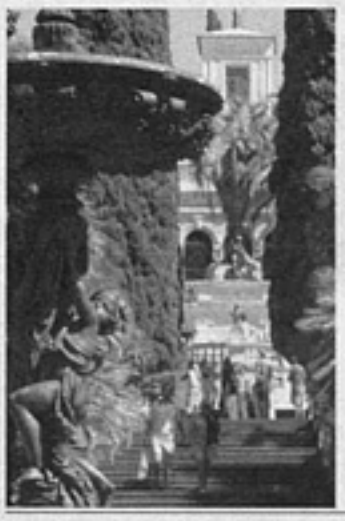
Тел. (495) 614-2302. Факс (495) 614-3491. E-mail: filmart@yandex.ru 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10

Тематические приоритеты этого номера подсказал «Кинотавр»-2009. Фестиваль российского кино проводится каждый год, но, пожалуй, впервые программа фильмов, отобранная, показанная и оцененная — жюри, коллегами, зрителями — в Сочи, дает основания говорить о появлении новой кинематографической общности. Картины молодых режиссеров, вызвавшие восхищение и ярость, недоумение и тревогу — все реакции, кроме равнодушия, — при ощутимых различиях, отличает жесткий, порой беспощадный взгляд авторов на себя и свою жизнь в сегодняшнем мире, который, что очень важно, они знают, чувствуют и умеют представить на экране. Такого мощного актуального прорыва в нашем кино давно ждали.

К фильмам, показанным этим летом, отношение разное. И мы стремились это учесть: в рубрике «Здесь и теперь» представлены размышления и оценки не только критиков, но и режиссеров, в том числе и тех, кто решительно не разделяет позиции участников сочинской программы. Разговор о них в рубрике «Репертуар» продолжают рецензии, фиксирующие не столько сходство, сколько индивидуальные свойства каждого из художников. В «Комментариях» собраны мнения некоторых членов жюри — его вердикт вызвал настоящую бурю полярных эмоций. Контекст, в котором явила себя в Сочи новая режиссерская генерация, представляют фрагменты выступлений известных деятелей кино о государственной кинополитике на пленарных слушаниях в Думе («Опыт»), а также «круглый стол» продюсеров, который, как и в прежние годы, был проведен «ИК» во время «Кинотавра» («Разборы»).

Сценарий «Я не вернусь» продолжает знакомство с молодым драматургом из Екатеринбурга Ярославой Пулинович (см. ее пьесу-монолог «Наташина мечта» в «ИК», 2009, № 3), чьи работы, впервые появившиеся и поддержанные фестивалем «Любимовка» и «Театром.doc», кажутся нам созвучными поискам новой кинорежиссуры.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/09



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА — НИНА ЗАРХИ
Режиссерская смена
Сочи-2009

18
В городе Сочи темные ночи
Режиссеры о конкурсной программе «Кинотавра»-2009

РЕПЕРТУАР

27
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Кровь с молоком
«Волчок», режиссер Василий Сигарев

32
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Сплин
«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

35
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Кремень
«Бубен, барабан», режиссер Алексей Мизгирев

38
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Все было ништяк
«Я», режиссер Игорь Волошин

41
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Хоронить вечно
«Похороните меня за плинтусом», режиссер Сергей Снежкин

47
НИНА ЦЫРКУН
Love, actually
«Короткое замыкание», режиссеры Борис Хлебников, Иван Вырыпаев, Петр Буслов, Алексей Герман-младший, Кирилл Серебренников

КОММЕНТАРИИ

53
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ
Радостная игра

55
АВДОТЬЯ СМИРНОВА
Альтернатива тотальному позитиву

57
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Раскольники
Члены жюри о конкурсной программе «Кинотавра»-2009

И М Е Н А

63
СЕРГЕЙ АНАШКИН
«Пьесы растут, как деревья»
Портрет драматурга и режиссера Василия Сигарева

69
ИВАН ВЫРЫПАЕВ:
«Плохих фильмов не бывает...»
Беседу ведут Сергей Сычев и Андрей Захарьев

78
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Живая плоть
Портрет Пенелопы Крус

Р А З Б О Р Ы

89
«Как мы готовили кризис в кино»
Сочи-2009: «круглый стол» продюсеров

106
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Голливуд: новое начало
Поколения, режиссеры, фильмы: смена ценностей и приоритетов

117
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Мышеловка
«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

О П Ы Т

127
Любое кино — это госзаказ
Парламентские слушания в Государственной думе по вопросам кино: фрагменты выступлений

M E D I A

135
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
ТВ: уловки профессии

141
«Какое телевидение, такая и жизнь»
Материалы «круглого стола» «Телевидение и культура»

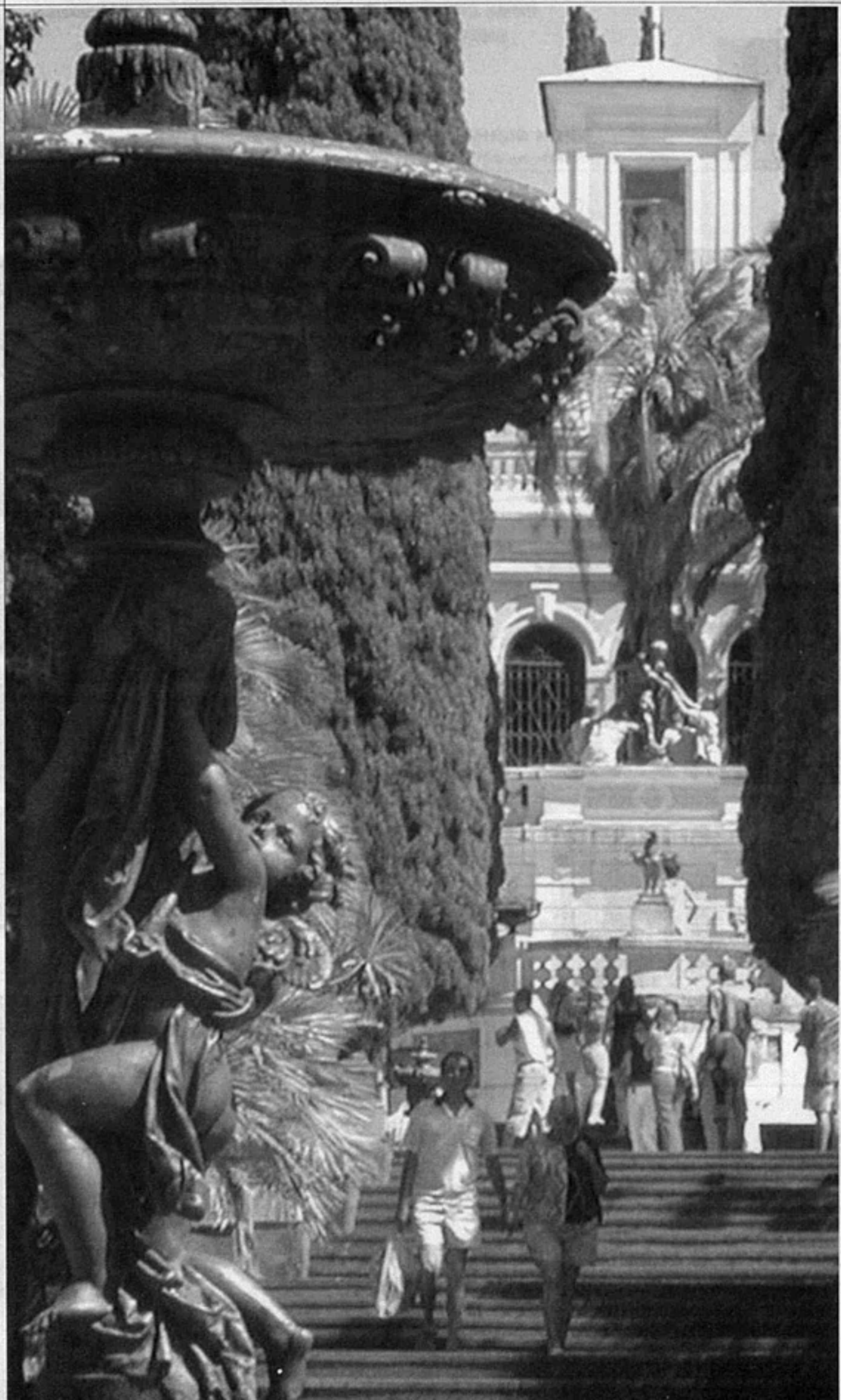
Ч Т Е Н И Е

153
ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
Я не вернусь
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА — НИНА ЗАРХИ

Режиссерская смена

СОЧИ-2009

Зара Абдуллаева. XX «Кинотавр» объявил о наличии целой группы молодых режиссеров, которую надо бы как-то назвать.
Нина Зархи. «Новая волна»?
З.Абдуллаева. Не хотелось бы играть в ассоциации.
Н.Зархи. «Рассерженные»?..
З.Абдуллаева. Про них так не скажешь. Недавно мы с Майей Туровской обсуждали эти фильмы. Она предложила новых русских режиссеров назвать «русское поле». А может быть, подумала я, — «русский полюс» или «полис» — в смысле не город, а «страховой полис». Но так нельзя. Поэтому давай назовем более нейтрально. Например, «режиссерская смена». Мне нравится лозунг Обамы: «Надежда и смена». Все режиссеры, о которых пойдет речь, очень разные. Объединяет их возраст. А еще они — герои безгеройного времени и кино. Остальные критерии не сходятся. Даже если признать доминантой их режиссерских усилий реализм — само по себе сложнейшее понятие, — то и тут придется разбираться. Хотя есть среди них и визионеры.
Н.Зархи. Конечно, они разные, хотя близость между ними есть. Наших «новых» связывает совсем не то, что всякое новое поколение: естественное отторжение, противостояние и размежевание со «стариками». На XX «Кинотавре» проявилось их отличие от их же сверстников или почти сверстников: Германа, Звягинцева, уже канонизированных отчасти. Дело даже не в международном признании, а, возможно, в том, что они наследуют совершенно отстоявшимся формам и художникам. И потом: Герман-младший, Звягинцев, Хржановский-младший все-таки снимают не про себя, а про других. Делают кино про чужое — исторически, фактурно. И это им облегчает, как мне кажется (говорю безоценочно, не обсуждаю ни достижения, ни талант), формальный поиск.
З.Абдуллаева. Так называемый формальный поиск вызывает сегодня подозрение. Тех режиссеров, которых объединил последний «Кинотавр», интересуют личные истории и состояния. Но в смысле эстетики эти фильмы не радикальны. Лучшие западные режиссеры тоже чувствуют нестерпимость так называемого авторского самовыражения, слишком часто клишированного. Или — совершенно невольно — имитационного. Теперь — независимо от результата — и до некоторых наших режиссеров это дошло.
Н.Зархи. Эти режиссеры смотрятся такой компактной группой потому, что они размежевываются не с Говорухиным, условно говоря, и даже не со старшим Германом или Сокуровым — они отличаются от «одноклассников». Эти делают про себя, а те — про героев. Будь то космонавт, доктор, гений Ландау, человек ниоткуда, просто человек.

З.Абдуллаева. Нюанс в том, что не обязательно про себя. Но — непременно — про то, что лично волнует. А это всегда чувствуется. Обмануть трудно. Главное отличие между сверстниками состоит, по-моему, в том, что рефлексия по поводу, скажем, национальной или культурной идентичности или советская образность, предполагающие стилизацию, реконструкцию прошлого и дистанцию по отношению к нему, молодых режиссеров не занимают. Их «русское поле» индивидуализировано, оно «здесь и сейчас». Нерв — другой.

«Волчок», режиссер Василий Сигарев

Н.Зархи. Снимают именно про себя. Я потому «рассерженных» и вспомнила — там тоже была исповедь, автобиография, монолог, часто экстатический, как у Волошина. «Аллилуйя, я живой!» — орал Джимми Портер у Осборна в «Оглянись во гневе». Монологичность и у наших все пронизывает, я имею в виду авторское самоощущение, в эстетике отчетливо явленное. «Гнев», разумеется, «сочинских» режиссеров с лондонским Ист-Эндом — кроме «рассерженных» у англичан была примерно в те же 60-е еще и «пьеса кухонных раковин» — не сближает. Наши делают кино экзистенциальное. Не про дурную социальную жизнь, а про «дурных себя».

З.Абдуллаева. «Про себя» и означает глубинный сдвиг в экзистенциальный контекст. Не то важно, что Хазанова играет милиционершу (уже смешно), а что фильм — про жуткое одиночество. Не то важно, что библиотекарша продает «Анжелику» — внеисторический ляп, — но что засыхает без любви и способна разморозиться. Не то, что в психушку, как у Волошина, сажали косящих от армии, то есть не идеологические отсылки, а то, что целое поколение погибло от наркотиков. И не только или не столько потому, что виновны в этом «партия с правительством». При этом в них нет и личного сопротивления, чтобы себя сохранить. Не надо огрублять, но не надо и идеализировать эту режиссерскую смену. Мы описываем направление: их попытки вполне внятные, хотя в готовых фильмах полно прорех. Исключение «Волчок», где зазор между замыслом и реализацией наименьший. Поэтому он получил больше призов. Что свидетельствует о понимании жюри. Большая редкость: дважды за последние два года на «Кинотавре» награждают лучшие фильмы конкурса. А так не всегда бывает. И не только в Сочи. Это решение свидетельствует о том, что важный сдвиг произошел или происходит не только среди режиссеров, но и в «обществе». Жюри — как зеркало наиболее вменяемой его части. И, конечно, наименьшей.

Н.Зархи. Безусловно. Но я закончу про «общность». Когда я читала сценарий Александра Миндадзе «Миннесота», запомнила одну фразу, она, по-моему, для нашего разговора важна: «Жизнь — это то, чего не бывает». О настоящей жизни можно только мечтать, как сестры Прозоровы или хоккеисты из фильма Андрея Прошкина. Молодые режиссеры обманывают отчасти тем, что снимают вроде бы про жизнь-как-она-есть, но это уже совершенно не театр и «Кинотеатр.doc». Не «doc», который мы наблюдали в их пьесах, спектаклях, фильмах, когда авторы натурально вынимали своих героев из психушки или тюрьмы. Иначе говоря, у теперешних режиссеров — «жизнь, какой она не бывает», но представленная в хорошо изученном бытовом пространстве, бытовой лексике и повседневных формах. Однако ее сгущение все равно невероятно.

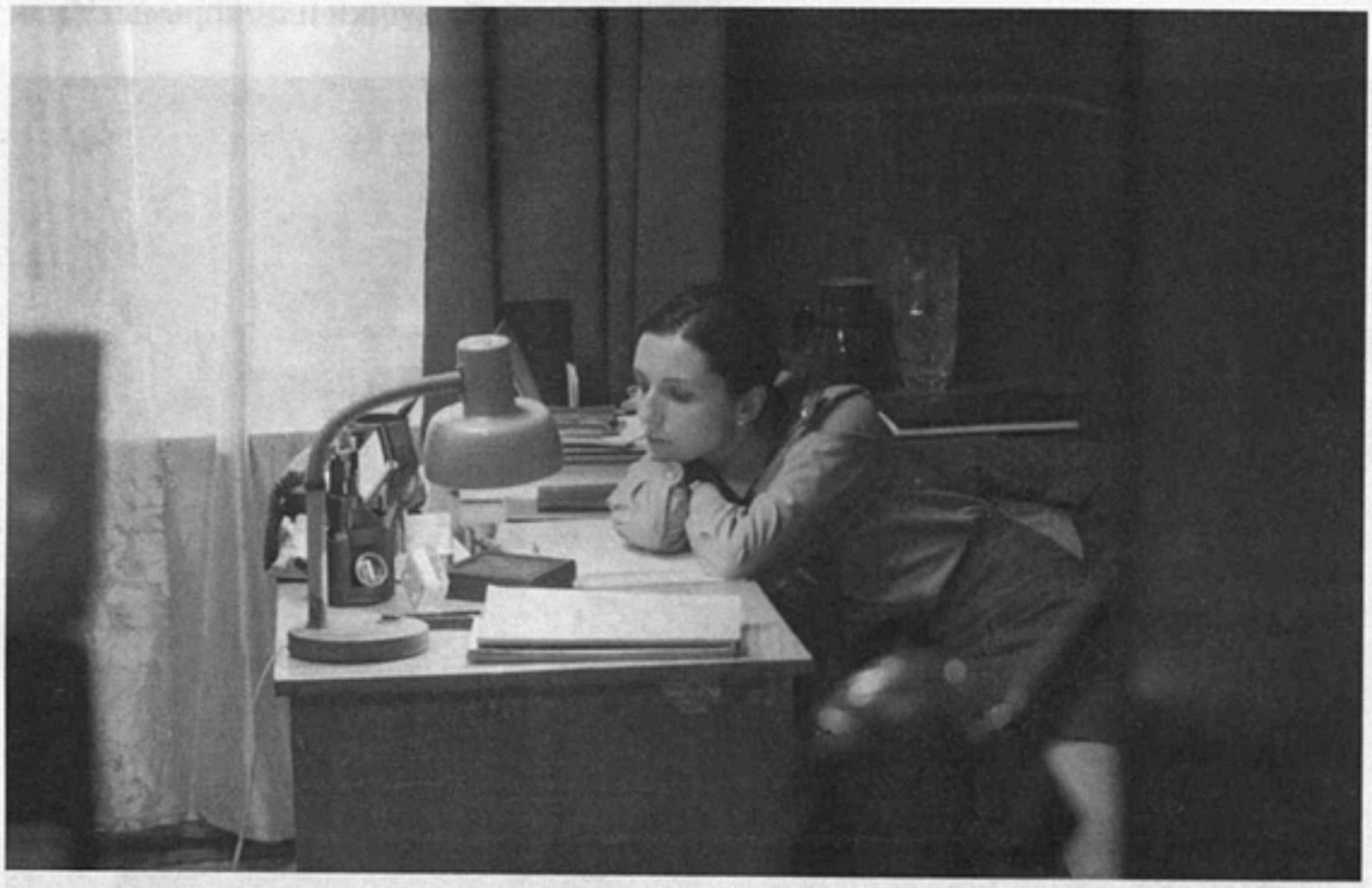
«Бубен, барабан», режиссер Алексей Мизгирев

З.Абдуллаева. Ты говоришь о том, что действительность в этих фильмах не сырая, а вареная. Это понятно, но теперь надо анализировать вареную. Сделан второй шаг, и мы его одобряем. Итак: не «doc», а «postdoc». Этот сдвиг я уже обозначила термином «постдокументализм» в работе о театре Хермaниса. Теперь можно так сказать и об авторе, режиссере «Волчка».

Н.Зархи. В свое время, хотя, мне кажется, на все времена, правильно сказал (часто ошибавшийся) Шкловский: реальность в кино — не то, что снимается, а как снимается. Режиссеры снимают — вроде бы — реальность, лексика героев — вроде бы — verbatim, но то, как они — очень определенно — ее снимают, все-таки «жизнь, какой она не бывает». Сгущением они остраняют слегка смущающую исповедальность, камуфлируют искренность. Этим они, кстати, отличаются от производителей чернухи, которые ближе к авторам английской «кухонной раковины». Там все было так плохо, потому что были жуткие социальные обстоятельства, безысходный быт и т.д. А режиссеры сегодняшних сказок про темноту сжимают пространство: подчеркнуто снимают одну и ту же набережную, по которой туда-сюда ходит героиня Хазановой, один и тот же кабинет в отделении милиции, одну и ту же комнату в «Волчке». И неореалистическую «уличность» персонажей тоже сгущают до гротеска. Они снимают про то, что люди плохи, что они трагически не умеют жить вместе, а не про то, что плохие условия жизни, социальные обстоятельства и реальность. Онтологическая проблема. В людях есть «кривизна». А главная расплата, итог и содержание жизни — зашкаливающее одиночество.

З.Абдуллаева. Не вполне согласна. Сначала о Шкловском. Главное достижение новой режиссерской смены состоит все-таки в *узнавании* на экране реальности, чего категорически не было очень давно в нашем кино. Был и международный успех, и то, «чего не бывает» ни в жизни, ни в кино. Слова Шкловско-

го — уже из другого контекста — о *ви́дении*, а не узнавании — перевернуты этими режиссерами. И мне кажется такой поворот очень существенным. Не «как», а «что». Итак, поворот — по сравнению с «театром.doc» и «кинотеатром.doc» — как раз в ином уровне (авторской) анонимности экранной реальности. Это во-первых. Во-вторых, и о гротеске я тоже не стала бы говорить. Среди разных трактовок гротеска есть и такая: гротеск как сверхточность. Но режиссура этой сме-



«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

ны замешена на других, по-моему, основаниях. Именно это и раздражает кого-то, хотя формулируется недовольство иначе. Я же имею в виду вот что: распад социальных связей показан в этих фильмах сквозь распад человеческих отношений. И поэтому (в том числе) это не протестное кино.

Это кинематограф новейшего времени. Его уже не волнуют коллизии, связанные с социальной жизнью, то есть с проблематикой прошлого века. Вообще социальное, полититическое находятся вне их горизонта. Исключение — «Россия 88». Но ее в Сочи не было. Программа «Кинотавра» подсознательно, возможно, зафиксировала кризис левой идеи. Это тоже новость. Для нас, по крайней мере. Для этих режиссеров важнее манифестаций становится способность чувствовать. Их масштаб сосредоточен в пределах человеческого взгляда. Но эта «малость» свидетельствует о том, что они уже не прельщаются протестностью. У них, вернее, у их персонажей, болевые точки внутри, а не вовне. В этом смысле в картинах молодых заложена, конечно, универсальность. Но она не всегда опознается: «Волчок» ничего в Карловых Варах не получил, а «Бубен, барабан» в Локарно преуспел. И потому, кроме всегдашних случайностей, что для приоритетов Локарно фильм Мизгирева подходил очень точно.

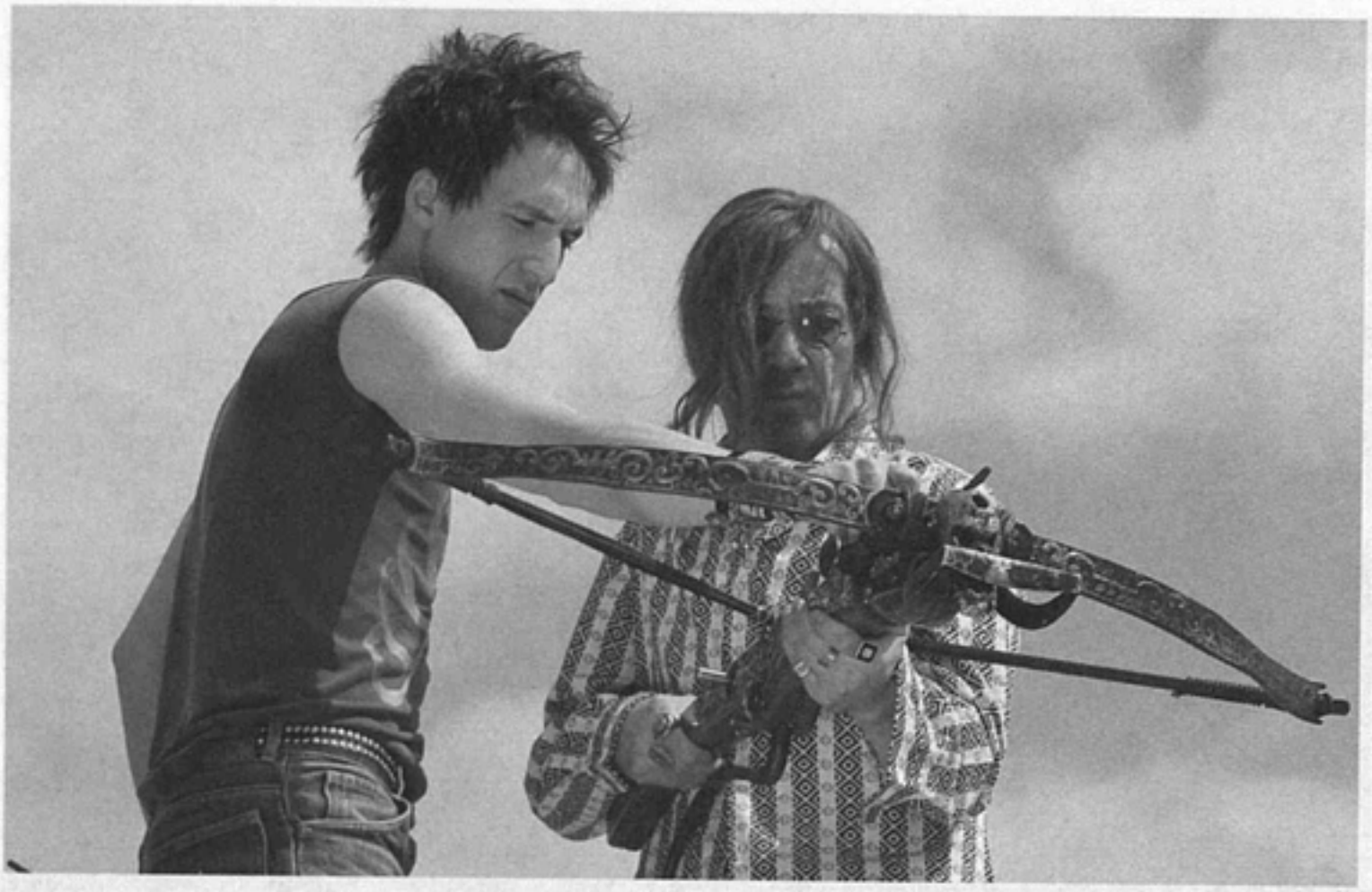
Н.Зархи. Очень показательно, что их только и берут на фестивали: Германика, Мизгирев, Сигарев, Хомерики...

З.Абдуллаева. Есть разница. Хомерики учился во Франции, начинал карьеру в Канне с короткометражки. А в «Сказке про темноту» есть еще и какая-то понятная точка отсчета. Милое, маленькое европейское кино.

Н.Зархи. Мне кажется, что привлекает как раз онтологичность, универсальность, а не русские приметы, как в 90-е годы. И не «загадочная русская душа».

З.Абдуллаева. Тогда и успех метафорического «Возвращения» этим можно объяснить. Там «русского» не так много было. А тут — реалисты, снимающие гораздо более экзотическую, чем в фильмах Звягинцева, но при этом бытовую среду.

Н.Зархи. Да, но чем более внятно и натурально она осмыслена как обыденная, тем естественнее — у Хомерики, у Буслова в «Коротком замыкании» или у Сигарева — сквозь нее проступают небытовые смыслы. Новые режиссеры говорят о самом главном, но иначе, чем Звягинцев, который на своем метафорическом языке говорит о том же. Об одиночестве, причем не об одиночестве, так сказать, крови, а о безуспешных попыт-



«Я», режиссер Игорь Волошин

ках ощущать. Мир, людей. Так ощущать и чувствовать, чтобы связь установить.

З.Абдуллаева. То есть обнажают социальный разлад с другой стороны — с человеческой.

Н.Зархи. Да, человеческое как неразделенное. Они идут от себя, и в этом смысле такое кино еще более протестное, чем в 90-е годы. Потому что в чернухе было ясно, что, грубо говоря, если завтра все изменится в нашей больнице, то медсестры с докторами будут жить хорошо. А у них протест против человеческой природы... Их герои делают плохо: и другим, и себе.

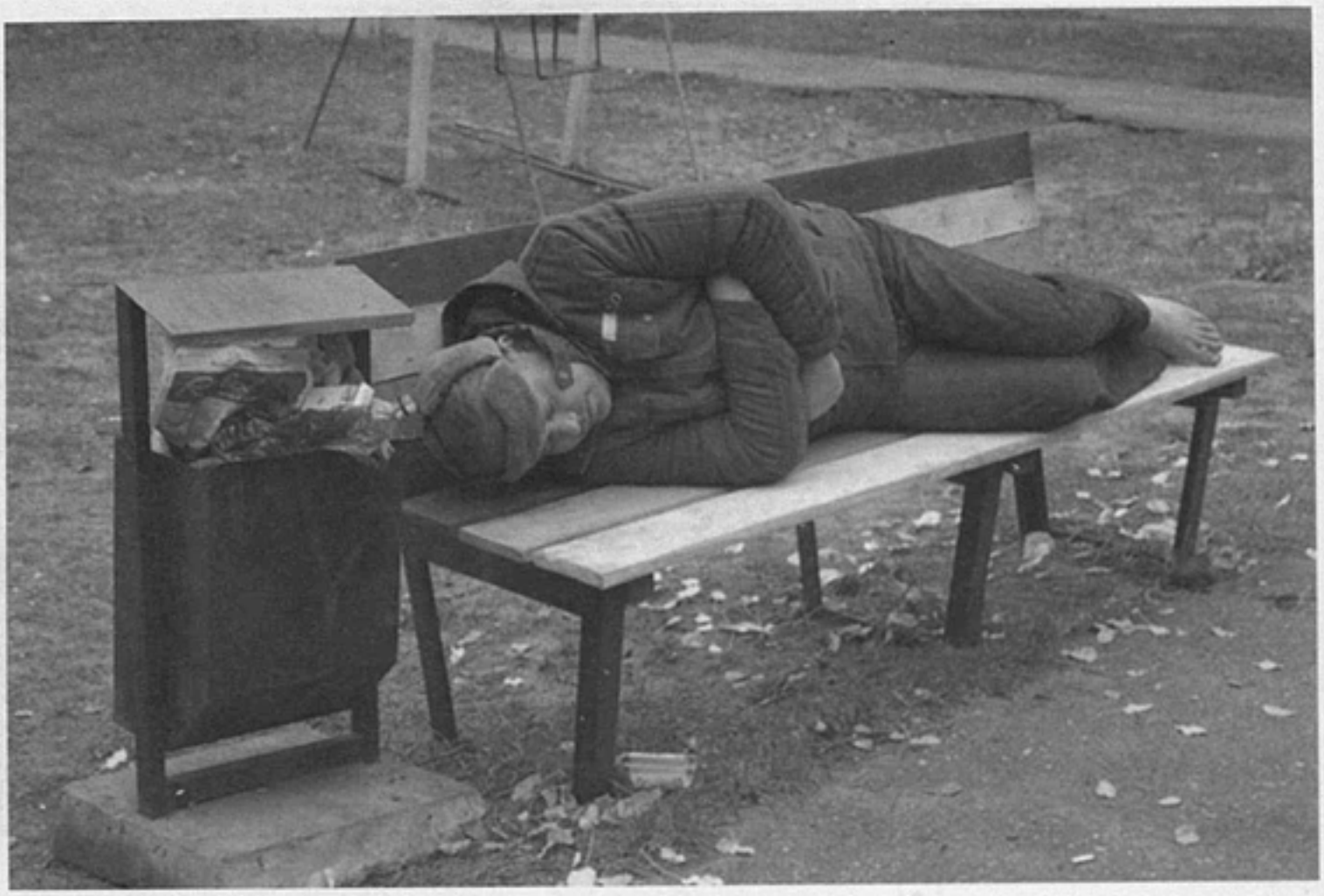
З.Абдуллаева. Это не протест, это отсутствие иллюзий, но при всем том надежда и одновременно — неизбежная боль. Понимание... Кроме того, при всех оплошностях в реализации замыслов нет у этой режиссерской смены инфантильности режиссеров 90-х.

Н.Зархи. Осознание предела — да. Они ближе всех находятся в мировом кино к Михаэлю Ханеке. И Сигарев, уверяющий, что работает в гротеске, и Хомерики, и Вырыпаев, чья героиня — в «Эйфории» — прямо-таки Медея, без колебаний оставляющая своих детей сиротами. Все они, и библиотекарша в «Бубне...» Мизгирева, конечно, в первую очередь «друзья» Ханеке: авторы разбираются с тем же человеческим составом. Мне кажется, для них очень важно обозначить, что они не делают социальную чернуху.

З.Абдуллаева. Во-первых, социальная чернуха — не точная формулировка. Что она означает? Натурализм? Или, так сказать, очернительство? То есть метод, поэтику или идеологию? Что же до Ханеке, то связь очевидна только у Мизгирева. Но эта связь — умозрительная.

Н.Зархи. Идеология, в поэтике явленная. А наши «сочинские» сняли про «кривизну» — как говорила Лидия Яковлевна Гинзбург, не любившая, кстати, из-за нее Достоевского, — человеческой души. Вот Сигарев... убил девочку-героиню — у него это был третий или пятый вариант финала. Убил, пото-

му что не хотел прощения для матери, не хотел облегчения ее участи — через неизбежное страдание, осознание вины, раскаяние... Не хотел давать ей шанс. Убил, подчиняясь внутреннему ощущению безысходности. К тому же — девочка-то выросла бы, наверное, другой. Ведь всегда есть «надежда на детей» и т.д. Ханеке же неумолимо отменил надежды на детство, из которого что-то хорошее прорастает.



«Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников

З.Абдуллаева. Я иначе думаю и не верю психологическим мотивациям, которыми все можно якобы объяснить. Нельзя. Разве только в мейнстриме. Тайна «Белой ленты» как раз в недостаточности психологических объяснений. Теперь про Сигарева. Финал вытекает из всей поэтики и содержательных смыслов картины. Эта история после смерти: дневник мертвой, оживленной на экране девочки рассказан голосом живой матери. В финале трагедии — смерть. Катарсис этой трагедии — в постфинальной колыбельной, пропетой мужским голосом, который соотнесен с теноровой партией из реквиема.

Н.Зархи. Как у японцев: жизнь после жизни.

З.Абдуллаева. Нет, не как в фильме Корээды «После жизни». В нем умершие экранизируют лучшие, счастливые мгновения своей жизни, а в «Волчке» рассказана хроника обыкновенного любовного безумия.

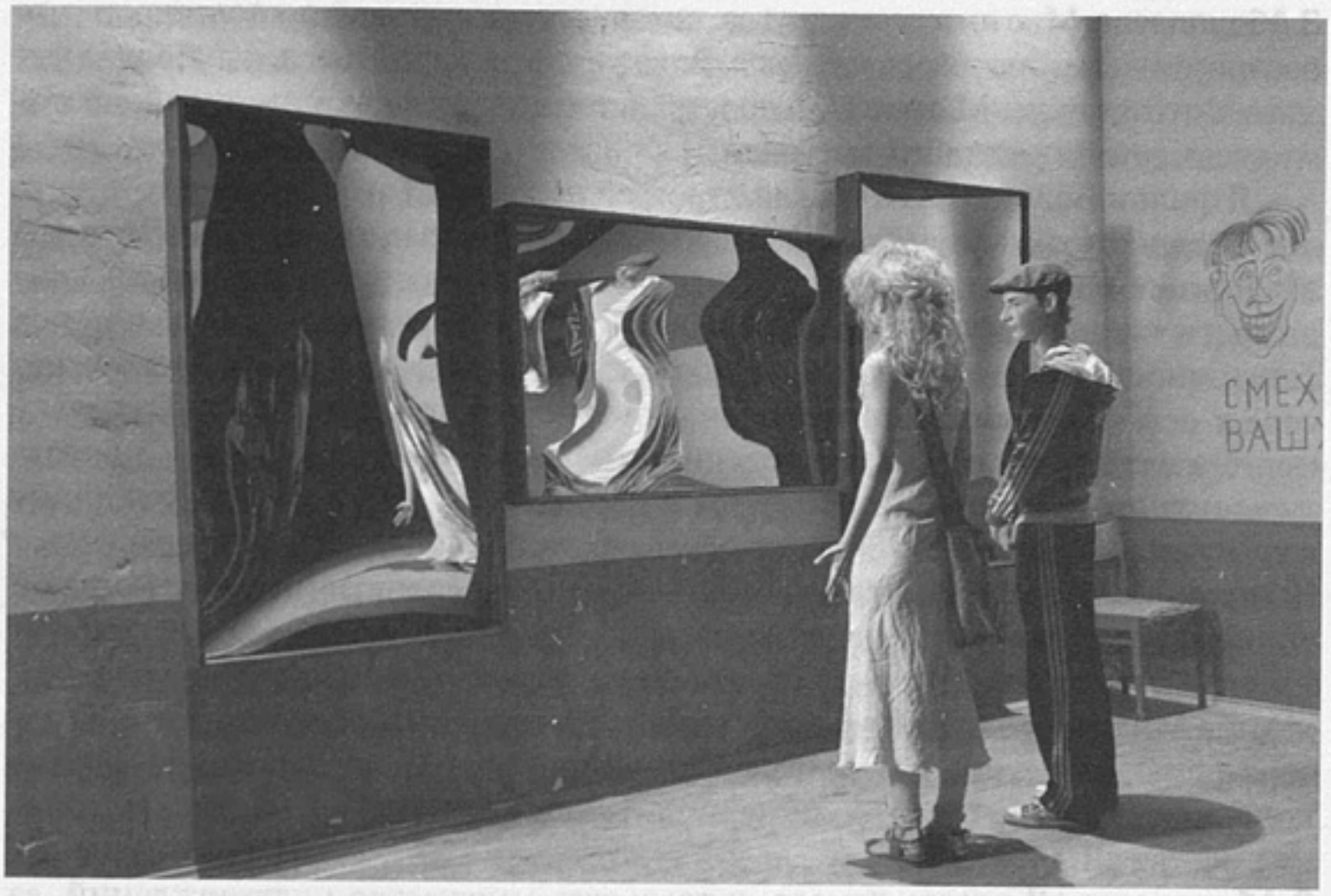
И знаешь, что еще эти режиссеры привнесли существенное: сознание не столичного жителя, независимо от того, снимают они «про себя» или про «других», в столице или в провинции.

Н.Зархи. Уэскер и другие английские «драматурги кухни» тоже задавали бытовую среду, погружая в нее зрителя и убеждая его, что это реальность. Стягивая отвлеченные смыслы в житейские истории, упирались в них. Наши в житейских историях оставляют воздух для разночтений и обобщений. Отстраняют «doc» по-разному, часто — *подчеркнутым* отсутствием дистанции.

З.Абдуллаева. Ты про реализм, что ли? Про типизацию, грубо говоря, про обобщенность и про разные типы условности? Ну да, спору нет. У Мизгирева более жестко эта условность проявляется. Но при этом очевиден и классический разрыв намерений с результатом.

Н.Зархи. Богатство сценарного замысла, актуальность художественной задачи и — недостаток режиссерской пластичности, дерзости, гибкости. Старательность немножко видна.

З.Абдуллаева. Скованная режиссура. Поэтому минимализм порой кажется очень специальным или даже претенциозным. Но у Мизгирева большой личный потенциал, и это важнее... Как режиссер, надеюсь, он посвободнее станет.
Н.Зархи. Картина очень жесткая, настойчивая по форме, но при этом открытая. Оставляет загадку. Провоцирует трактовки. Каждый поворот, коллизия, каждый кинематографический образ имеет эхо, шлейф. Можешь докручивать.



«Кислород», режиссер Иван Вырыпаев

Такая открытость для интерпретации — залог зрительского участия. Есть про что подумать.
З.Абдуллаева. Когда я прочла сценарий, то была уверена в жанре: трагедия рока. Но чтобы снять трагедию рока в русской глубинке, надо многое уметь. На подчеркнутой идее минимализма далеко не уедешь. Ощущения холодного кипятка, который тут в замысле есть, как есть оно в фильме «Пианистка», не получилось. Необходимо было дать героине два взрыва. Но их там нет, а те, что намечены, — смикшированы. Зря.
Н.Зархи. Конечно, но все равно это важная работа. Жюри здесь тоже не промахнулось. Вообще в их решениях была символика концептуального жеста. Ее подчеркнул и приз за главную мужскую роль Каморзину — милиционеру из «Сказки про темноту». Еще и потому, что реплика его «никакого» героя (их у него в фильме кот наплакал) — резюме, финал, анамнез. Или даже диагноз: всей истории, ее героев, отношений. Заодно уж про актеров: в картинах этой режиссерской смены они существуют совершенно иначе. Рядом с ними, как рядом с детьми и собаками, замечательные актеры в фильмах других режиссеров выглядят искусственно.
З.Абдуллаева. Это проблема не актера, а режиссуры.
Н.Зархи. Безусловно. Помнишь монолог Петренко в фильме Германа «Двадцать дней без войны»? Или Ахеджаковой — у Богина? Казалось, это документальная съемка.
З.Абдуллаева. Я всегда считала ровно наоборот. Эти монологи вставлены, как перо жар-птицы. Концертный номер в стиле «doc». Абсолютная иллюзия естественности, игровая стилизация. Кульминации. Вот и про «Шультеса» говорили, что это парадокументальное кино. Нисколько. Это именно игровая картина.
Н.Зархи. Все правильно. Я про другое. Всегда было понятно, что они *играли*. Тем более что мы видели Петренко и в «Серсо» Анатолия Васильева. Я же говорю про то, что тогда эта игра в неактера, в человека с улицы шла в одну сто-

рону, а сейчас — совсем в другую. В фильмах молодых режиссеров все ровнехонько играют, без кульминаций. Хотя Сигарев считает свою картину гротесковой. Но у него и гротеск иной.

З.Абдуллаева. Каждый раз придется термины обговаривать.

Н.Зархи. Я имею в виду сгущение — и исполнителей тоже. Он подчеркивал много раз: «Таких родителей все-таки не бывает. При том что мы делали картину покаяния, про себя, мы сами очень плохие родители...»

З.Абдуллаева. Мне интересно другое: там так срежиссирована достоверность, что воспринимается она теперь как липа. Вот это, мне кажется, и подсознательно вызывает отторжение. Мы живем в пространстве бесконечных мнимостей, поэтому очень трудно различить натурализм, провокативность и достоверность.

Я фильм Волошина «Я» взяла с третьей попытки. Там, конечно, тоже есть достоверность, но в усугубленном, чрезвычайном образном буйстве. Эпизоды в психушке слишком декоративны, стилизованны и воспринимаются как клише. Кичевые, анилиновые воспоминания о 80-х тоже тошно смотреть, но в них есть точность и правомерность, поскольку это глюки. Конечно, любовь режиссера к декоративности, которую он, наверное, понимает как художественность, а не только как воспроизведение фенечек и прочей атрибутики субкультуры панков и рокеров, выражается с перехлестом. Но отказать Волошину в чувствительности было бы тоже нечестно, хотя фильм мне не понравился.

Н.Зархи. Он снимает эти глюки как сны, но они реалистичнее, чем когда он снимает вроде бы без психоделической дистанции. Хотя эпизоды про реальность — в психбольнице — тоже, в общем, сны. Потому что это сны из кино, и Анна Михалкова играет врачиху из формановской «Кукушки». Это сны автора-синефила. В них кто-то играет мальчика, которого бьют, кто-то — «Николсона», кто-то — баскетболиста и т.д. Такие же глюки, по-моему. Остранение исповеди.

З.Абдуллаева. Я всегда думала, и тому есть множество подтверждений, за редчайшим исключением, что чем условнее кино, тем оно ближе к нашей реальности на экране. Такая сверхусловность тем не менее проникала в щели всегда трудноуловимой для нас реальности. И вот впервые за долгие годы режиссерам перестала мешать сама наша фактура, вещественность... Зреет травматический, но не фальшивый контакт с запечатленной реальностью.

Н.Зархи. Согласна.

З.Абдуллаева. На таком фоне минимализм Хлебникова кажется вычурным даже в обласканном «Свободном плавании», которое, несмотря на тщательность подражания независимым европейцам, я воспринимаю как стилизацию, как дизайнерское кино. А «Сумасшедшая помощь» — совсем не получившаяся картина.

Н.Зархи. Когда я смотрела «Сумасшедшую помощь», то все думала: почему мы у Каурисмяки смотрим на таких же маргинальных героев, но чувствуем с ними абсолютное родство? Он же работает вроде на тех же механизмах, сближая ужас с комизмом, натуральность и бытовизм — со сдвигом. Но почему там воспринимаешь это как «правду жизни и правду искусства», а здесь — не всегда?

З.Абдуллаева. Провал начинается после хороших первых двадцати минут. Хотя и дальше он снимает вроде «как надо». Но живого контакта с кинематографической реальностью — в отличие от европейского оригинала — не возникает. Я уж не говорю про сценарий, про чужую здесь линию мента, про беспомощный финал.

У Хомерики тоже «маленькая» картина. И в ней тоже есть сценарные проблемы. Но они компенсируются режиссерской пластикой, настроением. Конечно, Владивосток очень помог. И оператор.

Н.Зархи. Алишер Хамидходжаев снимает первоклассно. Вспоминаешь волшебство «новой волны», улицу в «На последнем дыхании», океан в «400 ударах». Учился Хомерики в Париже, сам воздух ему помогал. И насмотрен он, конечно. Хотя здесь существенно другое. Возникающий ненавязчивый контра-

пункт. Заданность, предназначенность неизменного рамочного пейзажа и его живая вибрация, «легкое дыхание». Эта картина лучшая у Хомерики. А вот Вырыпаев после кино-кинодебюта вернулся к своему прежнему — литературному — опыту. Потому что он гораздо сильнее в слове, в тексте. Хотя «Кислород» по внешним признакам картина агрессивно изобразительная.

З.Абдуллаева. Она короткая, а кажется невыносимо растянутой, однообразной, навязчивой и обманчиво содержательной. Из клипа он делает блокбастер, но клип-блокбастер — это, кажется, оксюморон.

Н.Зархи. Правда. А у Волошина при всех недостатках — уже в драматургии — нет вымученности. Важно, когда чувствуешь, что автор — чувствует. И призыв к способности ощущать, который режиссеры все время нам транслируют, для них не звук пустой, не декларация.

З.Абдуллаева. Ровно поэтому наступил колоссальный разрыв с публикой, которая так навострилась ничего не чувствовать, а не только ничего не понимать.

Н.Зархи. Массовая публика считает такое кино абсолютным натурализмом, абсолютным в том смысле, что «я так сама живу и не хочу на это смотреть в кино». Всё. Точка.

З.Абдуллаева. Я не про это. Чувствительность, чувственность забетонирована помимо самого желания, кто что хочет смотреть и как живет. Кстати, Вырыпаев имитирует драйв, но его энергия, подхлестанная монтажом, никакого, по-моему, отношения к той чувственности, о которой мы говорим, не имеет.

Н.Зархи. Да. Культурная публика считает, что сгущение, которое демонстрируют эти реалисты, не есть правда. А массовая публика — напротив, что это правда, которая счастья — от похода в кино — не приносит. «Я не хочу этой правды».

З.Абдуллаева. Но я о другом. Это же не мейнстрим. Поэтому массовая публика тут ни при чем. Она тут группа не референтная. Простые финны фильмы Каурисмяки не смотрят. Они им тоже не нужны. И это понятно. Поскольку в нашем кино нет мейнстрима (разве только «Тарас Бульба»), поскольку функции мейнстрима не реализуются, то его «хочется» всем: и культурным зрителям, и не очень.

Н.Зархи. Про разлад Каурисмяки с теми, про кого он снимает: я не уверена, что ты права. А мейнстрим — главное наше страдание. Образцы для меня — «Мосты округа Мэдисон» или «Три тополя на Плющихе». Сходство, кстати, даже сюжетное, только не она, а он приезжает, и — «счастье было так близко, так возможно». Но у нас теперь о простых вещах не многие могут рассказать.

З.Абдуллаева. Это связано с человеческим составом. А не только с умением или неумением снимать.

Н.Зархи. Да. Разрыв связей в том и заключается, что автор и со зрителем не может контакт установить.

З.Абдуллаева. Но и зритель разучился видеть-слышать-чувствовать. Вернемся к нашим баранам. Фильмы этой режиссерской смены кого-то раздражают еще по одной причине. Илья Кабаков как-то сказал, что реалистические картины, как, кстати, и концептуальные, трудно смотреть потому, что мы полностью видны, что глубинный реализм получается тогда, когда нас видно.

Н.Зархи. Именно. И это отличает фильмы Сочи от пьес и фильмов «doc». Его авторы считают, что должны закрепиться на этой точке. Это высота, которую сдавать нельзя. Поэтому, что интересно, они легко работают в «Амедиа». Такой радикальный разрыв — для них выход: или «мыло», или полная «правда». Между тем и другим — ничего нет. Либо тотальный «doc», либо аргентинские страдания. Но наши режиссеры тут полюсов не увидели.

З.Абдуллаева. Работать в не радикальной по внешним признакам эстетике очень трудная задача. А наворачивать формальные «изыски» если и нелегко, то все равно останется в фестивальном гетто.

Н.Зархи. Такой мнимый — формальный — радикализм есть в фильме Вырыпаева. А в других фильмах конкурса значимы более серьезные вещи. Хотя бы на уровне замысла.

З.Абдуллаева. Хлебников — тоже формалист. Но — скрытый. Или скрытный. Ему кажется, что достаточно правильно посадить у стенки дома человека в красивом индустриальном кадре, или придумать гротескового рабочего, или написать три смешные реплики — и дело в шляпе. А в новом фильме взять парочку Санчо Пансу с Дон Кихотом и никак не наполнить их непредсказуемыми отношениями. Живая архетипическая схема становится искусственной.

Н.Зархи. Хлебников работает на психологии характера, а довести героев до точного — в их логике — финала не получается. Поэтому мнимым финалом он хочет оправдать искусственность фабульного разрешения. То есть такого финала как бы «на самом деле не было», но они идут... к мечте. Или в мечте. Таким образом камуфлируется-мотивируется неорганичность.

З.Абдуллаева. Тот случай, когда Хлебников начинает фильм как приверженец пуристского «doc», а дрейфует в сторону, к финалам «Амедиа». То есть промежуток «между», о котором мы говорили, он тоже перепрыгивает. Но — в отличие от других реалистов конкурса — выращивает искусственное растение. При всех обидных оплошностях картин Мизгирева, Хомерики, Волошина у них не имитация.

Итак симптомы новой режиссерской смены: долой имитацию, отсутствие эстетического радикализма, обращение к личным историям или к диагностике «внутренних болезней» современного человека, живущего в нашем климате. Пока это, если воспользоваться медицинскими терминами, препедевтический курс.

Н.Зархи. Я думаю о внешних приметах этих симптомов. У Хомерики правильно сделано даже то, что могло бы не получиться. Скажем, вполне уже для нас затертая сюжетная линия одинокой девушки, которая ходит в кружок танцев. Мы много раз такое видели в зарубежном — отличном — кино. Но режиссер не боится клише. Это штампы жизни, которая ограничена в своих предложениях. И то, что героиня ни с кем не танцует, а в пару с ней встает только училка, — замечательная находка. Здесь тоже вроде знакомое: двух тетенек мы видели во всех картинах про войну. Но вспомнилось почему-то неподходящее: «Пригласите мою кузину» — первый бал Наташи Ростовой... тут похожая нежность. Аскеза стиля вполне принимает давно позабытую нашим кино «атмосферу».

З.Абдуллаева. Мне здесь больше всего нравится, что он не заставил бывшую балерину Хазанову танцевать «уже научившись», что не вставил «концертный номер». Не дал профессиональной танцовщице развернуться. Ничего лишнего. Только личное. И то, что при размахе городской натуры Владивостока он создает сдавленную среду. Это кинематографично, и это содержательный ход.

Н.Зархи. Режиссер хорошо научен. В интервью[1] Хомерики подробно описывает технологию обучения во французской киношколе именно ремеслу. Но, уверена, его пластичность и природная...

З.Абдуллаева. Грузинский мальчик все-таки. В его «Сказке...» изумительно снят, кроме одного плана обнаженной со спины Хазановой, эпизод пикника. По ремеслу, пластике, монтажу он сделан лучше, чем почти все другие картины, которые мы одобряем на «Кинотавре».

Н.Зархи. Если вернуться к тому общему, что объединяет столь разных режиссеров, то вспомним новеллу Буслова в «Коротком замыкании»: она мне понравилась. Он тоже материализовал одиночество своего героя в запертой среде — дело даже не в глухоте сапожника. То, что у него, как у Альмодовара в «Высоких каблуках», вся жизнь проходит на уровне взгляда из полуподвала, а отношения людей на мостовой — на уровне шагов, сблизились, сошлись, застыли в смятении, разошлись — это важно. Одновременно и «doc», и метафора. Что выше каблуков происходит — сказка про темноту.

---

[1] См.: «Искусство кино», 2009, № 6.

З.Абдуллаева. Мне тоже эта новелла понравилась. Там есть полноценность режиссерская и контрапункт зрения — глухоты, который все же значим. Не говоря о его умении создавать на экране (новую и старую) вещественность.

Н.Зархи. Многие же боятся снимать историю «сапожник.doc», но при этом в правду инкрустировать метафору. И бальные танцы — метафора, и пара «океан — ментовка» в «Сказке...», и вот эти каблуки, которые красноречивы без слов, так что и глухому понятно. И, конечно, лампа в «Волчке», которую девочка все время включает-выключает. Превращая в маяк.

З.Абдуллаева. Не метафоры, а архетипы. Пространственные, сюжетные... — метакинематографические.

Н.Зархи. Да-да. Я хотела к ним подойти, упомянув сгустки человеческого и нечеловеческого... Вот и фильм Мизгирева своей архетипичностью мне нравится. В «Эйфории» Вырыпаев тоже, хотя на неправильном, по-моему, киноматериале, пытался ее воспроизвести. Кинематограф подвел, поэтому теперь он вернулся именно к слову. Потому что он, грубо говоря, может адекватно артикулировать смыслы только в тексте.

З.Абдуллаева. В «Эйфории» была совершена подмена: не архетипичность, а символятина.

Н.Зархи. Но попытка выйти к архетипам там все-таки была. А Мизгирев намеренно стерилизует режиссуру. Не стилизует, а именно стерилизует.

З.Абдуллаева. Он действует в правильном направлении. Пытается достичь абстрактного реализма. Но, к сожалению, пока это не совсем выходит. Из самых последних примеров — замечательный фильм, снятый в абстрактном реализме, который, само собой, не упускает ни единой конкретной детали, — это фильм Джармуша «Пределы контроля». А стилистическая сухость, прозрачность в сочетании с мизгиревской герметичностью — симбиоз компромиссный. Герметичности быть не должно.

Н.Зархи. Он боится ее нарушить. Там не хватает кульминации. Почему сценарий кажется сильнее? Потому что он предполагает: в фильме будет свобода, в этой сцене он так развернется... А он не разворачивает камеру. И поэтому герметичность начинает работать против себя. Очень жаль. Ведь сам принцип, мы говорили, правильный.

З.Абдуллаева. Воссоздать условность чувственного и при этом апсихологического реализма очень трудно. Ритм построения фильма должен быть врожденный. Или его надо развивать...

Н.Зархи. Я опять вспомнила Шкловского. Он писал об этом в одной из лучших своих статей про семантику искусства. Про то, что при онтологическом реализме кино, при киногении это самое отвлеченное искусство. Поэтому странно, когда критики считывают в абсолютно условной картине Мизгирева приемы чистого «doc». Получается, что этот фильм про то, что у нас все плохо, и библиотекарши (я утрирую) мало получают, и в сорок лет никому не нужны... Но мы с тобой пошли уже по второму кругу. Хотя — напоследок. Никого из «сочинских» режиссеров с другими не спутаешь. Но есть, кроме того, о чем мы говорили, и общий посыл: «полюбите нас черненькими».

З.Абдуллаева. Ну, это у Волошина. Как бы к его фильму ни относиться, все-таки по жанру это реквием поколению.

Н.Зархи. Не только у него. В фильме Хомерики героиня Хазановой говорит: «Я готова с тобой лечь». С «черненьким», оспенным, нелюбимым ментом. Но она также спрашивает: «Ты все-таки, наверное, меня любишь?» А он: «Пошла на...» И у Буслова: полюбите нас убогих.

З.Абдуллаева. Разве? У них пафоса Горького, наследника Достоевского, нет. Ты же не забыла привести и реплику мента героине Хазановой, на которую, и это правильно, Хомерики камеру не направляет...

Ну, давай закругляться, чтобы не заболтать то, что действительно значимо в этой режиссерской смене.

Сочи. *Фото Сергея Браткова*

Сочи. *Фото Сергея Браткова*

ЧОРТИЦЯ
НОВЫЙ ЛИДЕР КАЧЕСТВА
ЧОРТИЦЯ

В городе Сочи темные ночи

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-младший

Несомненно, во всех картинах, представленных на «Кинотавре», есть нечто общее — в плане философии, картины мира, сюжетов. У авторов схожее ви́дение мира, характерные стилевые особенности. Мы увидели множество очень хорошо сделанных картин. Но в этом кино отражена одна проблематика, и киноязык также схож. Мне кажется, это этапное кино, прекрасное, замечательное, но — переходное.

Художественное соревнование сейчас, очевидно, идет на одной территории. То есть все эти режиссеры в той или иной степени достигли некоего обобщенного совершенства в определенной манере и способе описания мира, рефлексии и отражении событий. И теперь, после такого сближения, каждый режиссер задумывается о том, что ему делать дальше, как развивать свой киноязык. Это очень важный аспект. Киноязык ценен именно тем, что он неоднороден, у каждого автора он свой. Его нужно развивать, привносить в него что-то новое, по-разному использовать, не бояться экспериментов. С другой стороны, это этапный кинофестиваль, который во многом поможет понять ритмику современного кинематографа и оценить уровень эмоциональной вовлеченности участников кинопроцесса.

Конечно, киноязык, как и мир в целом, сейчас глобализируется. Этот процесс не остановить, и мы должны принимать его, нравится нам это или нет. Меняется сама манера общения со зрителем, она требует все большей универсальности, четкости. К тому же так или иначе режиссеры должны считаться с правилами кинорынка. Но надо отметить, что сегодня фильмы «Кинотавра» не будут широко востребованы. И не потому что они плохие. Они хорошие, они лучше многих других фестивальных работ. Просто на данном этапе их сложно воспринимать, в них множество барьеров.

К развитию киноязыка могут быть разные стимулы. Французские режиссеры «новой волны» многое заимствовали из киноведения. Формировалась новая, интеллектуально более развитая аудитория; зрители стали обгонять художников и требовали обновления киноязыка. Что сегодня может служить стимулом? Кинокритика у нас тупеет, становится плоской, поверхностной. Сегодня у авторов почти нет побудительных мотивов развития. Разве что конкуренция. Режиссер — профессия соревновательная, профессия одиночек. Каждый старается сделать фильм, который будет не похож на другие. И это постоянное толкание локтями есть взаимодействие, постоянный побуждающий стимул, благодаря которому существует кино и происходит закономерная смена поколений.

АЛЕКСАНДР МИТТА

Каждый фильм нынешнего «Кинотавра» — крик отчаяния. Вместе они образуют довольно цельную картину современного мира. Собралось несколько молодых режиссеров, которые в своих работах стремятся выразить боль, которую они испытывают. Они рады, что у них есть возможность выплеснуть эту боль времени, это ощущение безнадежности. Они сосредоточивают внимание на отчаянии, на том ужасе, в котором живут многие люди.

Эти картины не вписываются в рамки коммерческого кинематографа. И мне нравится, что они пытаются пробраться в глубь человека, сдирают с се-

бя корку равнодушия, не гонятся за пустым развлечением. Я бы сказал, «Кинотавр» опровергает все обвинения по его адресу: ломается панцирь негативного отношения к нему как к фестивалю, где основной акцент сделан на самовыражение, самоуглубление, равнодушие к социальным проблемам. Развивается гламурная культура — и пропорционально растет глубина социальной проблематики фильмов. Иногда она, скажем, выражена неявно, но тем не менее отражает самую суть. И чем талантливее режиссер, тем лучше ему удается проникнуть в эту суть. Мне понравились картины Хомерики, Снежкина и Сигарева — у них получились очень пронзительные работы.

Я абсолютно доверяю той жизни, тем реалиям, которые они показывают. Ощущение, что они сами пережили каждую эмоцию. Эти фильмы основаны не на выдумке, не на спекуляции, а на реальной человеческой крови. И это очень ценно. Важно принять и разделить этот опыт. Человеку нужно знать, что он не одинок.

Режиссеров, снимающих подобные картины, сейчас немного. Все хотят зарабатывать, увидеть маячащий свет Голливуда в конце туннеля. По-настоящему художественным кино занимаются пять-шесть человек. И то, что они собрались здесь вместе, — значимое событие. Впоследствии вокруг этих людей может сформироваться некое культурное пространство, которое вовлечет и других.

То, что эти фильмы были отобраны на конкурс фестиваля — уже большая награда для режиссеров. Я вижу, что зрителям нравятся картины. А если отбор становится поводом для гордости режиссеров, значит, фестиваль выполняет свою задачу.

Многие отмечают, что в картинах довольно молодых людей сквозит трагизм, что их понимание жизни связано с разочарованием, что они словно бы предсказывают некие глобальные социальные болезни, ставят обществу диагноз. Но мне все видится не так мрачно. Просто молодые острее воспринимают жизнь, ее боль, несправедливость, ее испытания. Ведь современная жизнь действительно очень драматична. И эти ребята как бы заявляют нам: «Мы не лекарство, мы — сама боль».

АНДРЕЙ ПРОШКИН

Думаю, вопрос об общности конкурсных картин должен быть адресован сторонним наблюдателям, мне сложно об этом судить. Но, в принципе, можно уловить некую смысловую близость показанных в Сочи фильмов. Хотя сходство здесь не столько тематическое, сколько настроенческое. Что касается стилистики, тут тоже все неоднозначно, мне кажется, сравнивать работы разных режиссеров все же трудно. Определенно, какая-то близость между ними — нами — есть, но для меня как участника общего процесса это не столь очевидно.

Я не очень понимаю, как я должен почувствовать свою причастность к какому-то общему направлению. Да, многие из конкурсных фильмов мне близки и интересны. Но ощущения «единого фронта», какого-то товарищеского духа, дружеской поддержки у меня нет. Среди режиссеров, чьи работы были представлены на «Кинотавре», есть мои близкие друзья, а некоторых я совсем не знаю.

Все авторы представили очень личные картины, и, думаю, никакого сговора не было, вряд ли режиссеры стремились создать нечто единое, цельное. Я был удивлен, когда, приехав в Сочи, увидел, что все фильмы фестиваля так или иначе говорят об одном. И это немного разочаровывает. То, что совершенно разные авторы озабочены одними и теми же проблемами, означает, что ситуация действительно катастрофическая и художники не могут на нее не реагировать. Режиссеры очень остро почувствовали трагизм современной жизни, у них возникла потребность высказаться. Но в то же время обидно, что такие непохожие авторы говорят, в сущности, об одном и том же, что не смогли найти новые или еще нераскрытые темы.

Свой фильм «Миннесота» я снимал по сценарию Александра Миндадзе, написанному несколько лет назад. Мне показалось, что его творчество в стилистическом и смысловом плане очень близко сложившемуся новому направ-

лению. Несмотря на возраст, Александр Анатольевич вполне органично примыкает к молодому поколению. Мне очень понравился его сценарий. История, в нем рассказанная, мне близка, она даже некоторым образом перекликается с темами моих прошлых работ.

В нашем кино произошел некий перекос: с одной стороны, совсем уж попкорновое кино, с другой — картины, рассчитанные на очень хорошо подготовлен-

«Миннесота», режиссер Андрей Прошкин

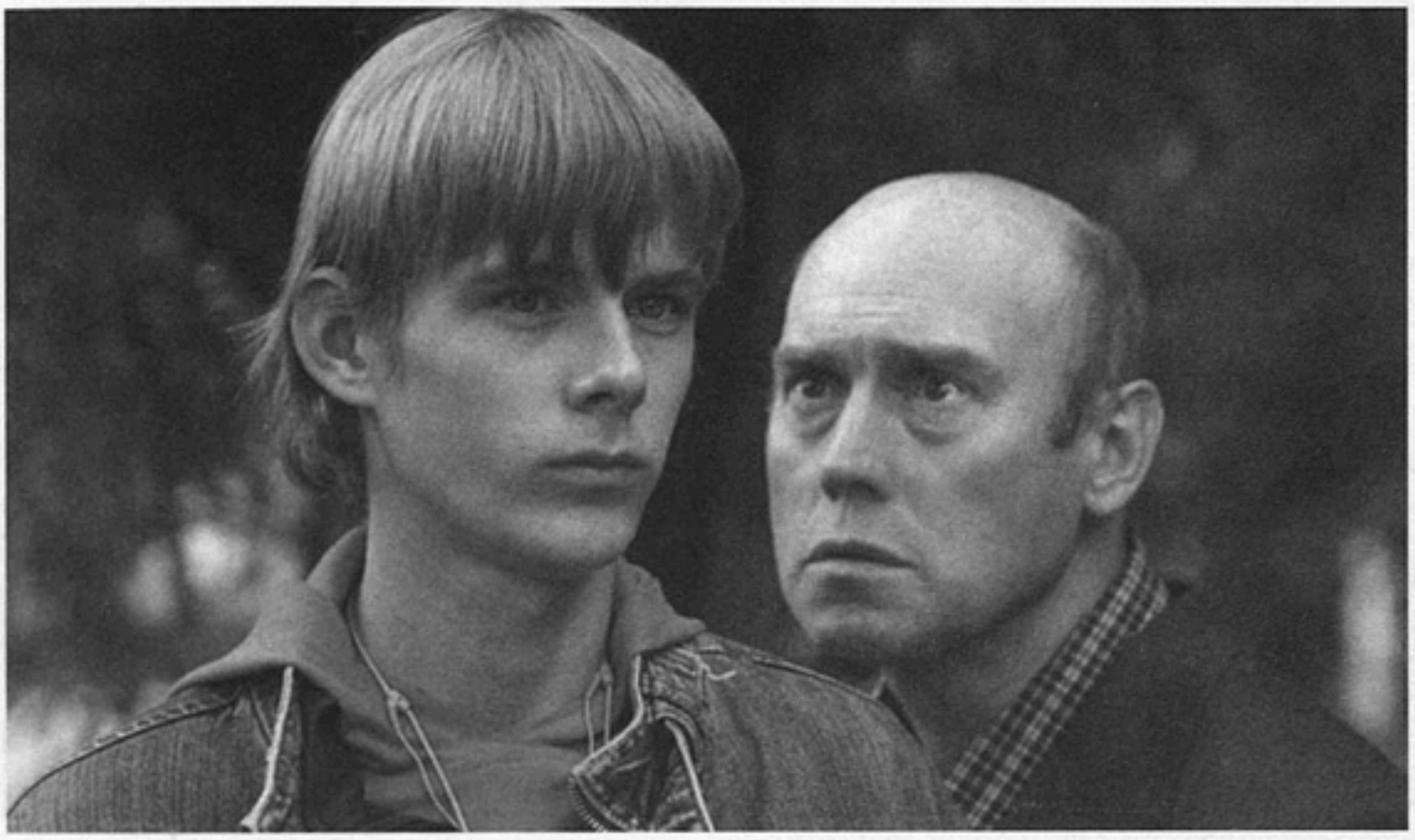
ного зрителя. А нормальных, внятных и в то же время достойных фильмов для обычного зрителя — не идиота и не синефила — в России сейчас очень не хватает. Конечно, это во многом связано с позицией самих зрителей, а также с политикой владельцев кинотеатров и продюсеров. Мне кажется, я как режиссер органично существую между двумя полюсами — артхаусом и коммерцией, но мои картины пропадают в глубокой расщелине между этими двумя направлениями.

ЛАРИСА САДИЛОВА

Никакой «новой волны» на последнем «Кинотавре» я не увидела. Это, скорее, театральная волна. Все фильмы, представленные в конкурсе, к кинематографу как таковому отношения не имеют. Не хочу никого ругать, а то можно подумать, что раз приз мне не дали — значит, я должна всех поносить. Да, во всех картинах есть общая черта — это конкретные бизнес-проекты. Про жизнь в провинции сейчас можно и модно снимать. Про Чечню нельзя, а про провинцию — можно. И вот московские мальчики наснимали фильмов про горькую жизнь. Многие из них и сами некогда провинциалы, но, видимо, у них развился какой-то комплекс по этому поводу, может, они стыдятся своих родных городов. Поэтому для меня эти работы не откровения авторов и режиссеров, а вполне внятные бизнес-проекты, которые будут востребованы на кинофестивалях.

Что касается зрителей, то их сейчас нет ни для какого кино. Вообще, у меня упадническое настроение, я сомневаюсь, стоит ли продолжать заниматься кинематографом дальше. Потому что наши фильмы — если они хоть чуть серьезнее, чем «Комеди Клаб», — не могут собрать аудиторию в кинотеатре, заставить людей пойти и купить на них билет. И здесь не играют роли ни качество самой работы, ни фестивальные награды. А если зрителям это кино не нужно, то к чему сводится вся работа режиссеров? Получается, что мы просто выпендриваемся друг перед другом.

Прогресса в плане эстетическом и смысловом тоже нет. И это видно не только на «Кинотавре», но и на других фестивалях. Все начинает терять смысл. Если картина получает призы на фестивалях, это не означает, что она пойдет в кинотеатрах или ее купит телевидение. Например, мою картину «Сынок» Первый канал купил еще на уровне сценария. Так что, наверное, меня вообще не должна волновать его дальнейшая судьба. Конечно, я переживаю по поводу кинопроката, но в целом... как я сказала, все это не имеет смысла.



«Сынок», режиссер Лариса Садилова

Идет какое-то шельмование всего в нашей стране. Непонятно, что хорошо, а что — плохо. Думаю, со временем большинство молодых режиссеров уйдут на телевидение, как это случилось в Голливуде. Там начали массово снимать фильмы-аттракционы типа «Человека-паука», и, увидев это, вся молодежь кинулась на телевидение, потому что только там еще есть возможность снимать истории про людей — мелодрамы, драмы, комедии и так далее. Думаю, в России может произойти то же самое. Уже ясно, что реальный зритель — у телевизора, а не в кинотеатре. Не могут же все режиссеры обслуживать только пятнадцатилетнюю кинопублику.

СЕРГЕЙ СНЕЖКИН

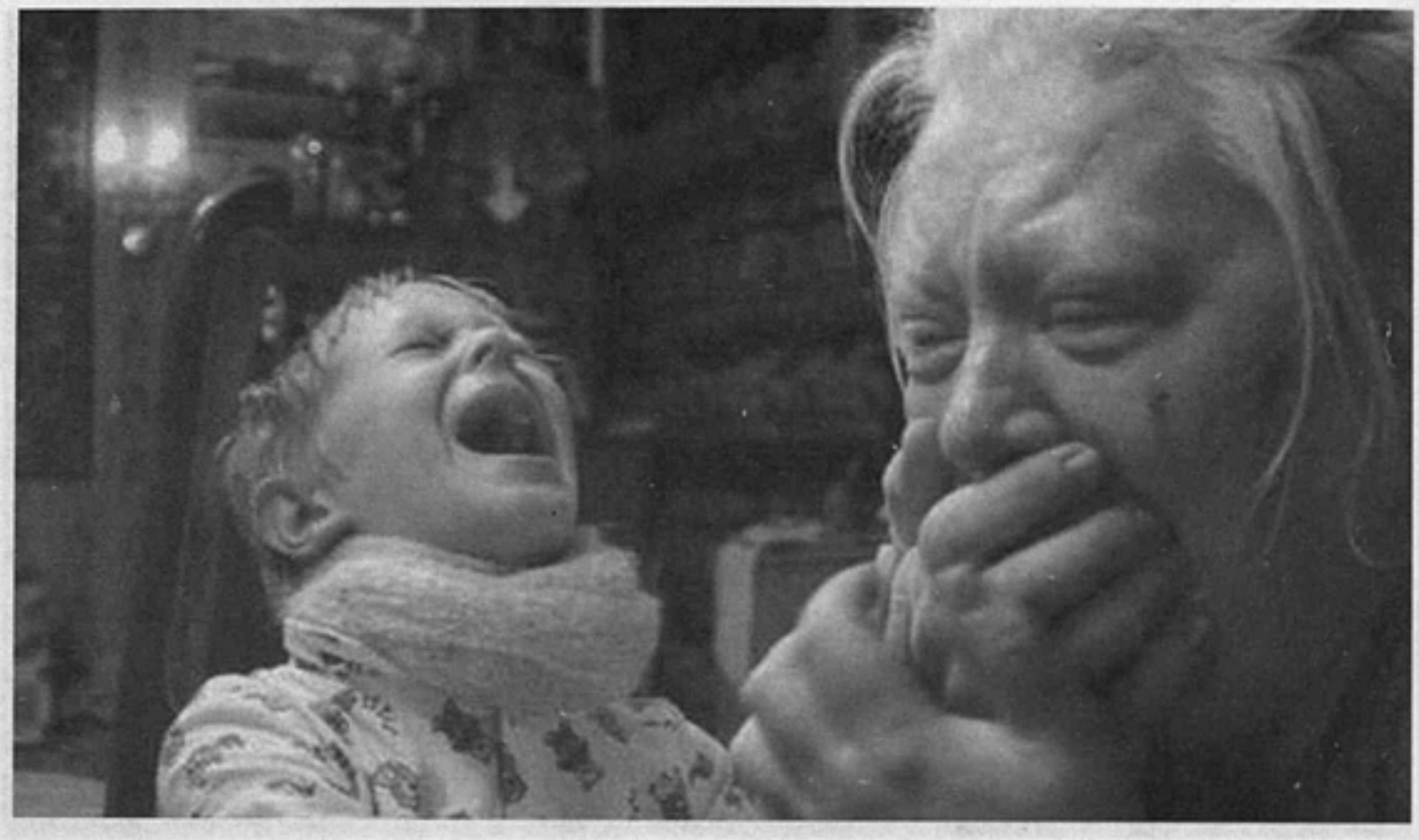
Я охарактеризовал бы все увиденное мной на «Кинотавре» как «тусклоглазое кино про пустоглазых людей, снятое тусклоглазыми». Таково мое впечатление.

Я сторонник Мао Цзэдуна, который вслед за Конфуцием повторил: «Пускай расцветает сто цветов». У нас же сейчас растут какие-то поганки, а лютики и семицветики как-то подвяли.

Дело даже не в выбранной тематике. Дело в том, как это безыскусно сделано, однообразно, непрофессионально. Не видно режиссерских идей, все дряблое, вялое. Нет страсти. Я понимаю Сельянова, который во всех интервью говорит: «Ну что же это такое? Никто не приносит сценариев про зависть, ненависть, любовь». Во всем — дряблость и скука. Это и не настоящее кино, и не реальность.

Мне кажется, сейчас еще нет никакого «нового поколения». Видимо, надо пережить этот период, и неизвестно, сколько придется ждать. Но это, определенно, промежуточное кино. А раз нет поколения как такового, нет и лидера. У писателя-диссидента Зиновьева есть книжка с замечательным названием — «Зияющие высоты». Вот это как раз про сегодня.

Знаю, недавно неформальным лидером называли Звягинцева, потом говорили о Волошине, который тогда еще был мало известен. Но я считаю, что их лидерство сомнительно. Мои друзья с Северного Кавказа рассказывали, как гонят отару овец на горные пастбища. Вначале во главе бегут одни овцы, а на обратном пути — стадо разворачивается, и во главе становятся те, что были последними. Подобное происходит и с нашими «лидерами».



«Похороните меня за плинтусом», режиссер Сергей Снежкин

Возможно, это тот путь, который мы неизбежно должны пройти, опыт, который должны пережить. Когда мы дойдем до какой-то грани, до крайней точки, начнется нечто новое.

КЛИМ ШИПЕНКО

Целостность в конкурсной программе, безусловно, присутствует. Можно даже провести некий тематический контур — жесткая социальная реальность, переходящая в чернуху. Мне это не очень близко, если честно, я не вижу свое творчество в данном контексте и совершенно равнодушен к таким фильмам.

У меня, например, было ощущение, что фильм Мизгирева — продолжение картины Хомерики, что это один длинный фильм, разбитый на главы. Просто каждый автор представил свое ви́дение в каждой главе, но по сути их взгляды очень схожи. Просто кто-то лучше и красивее снимает безнадежную реальность. Общая атмосфера есть, но она меня не радует, и тематика мне не близка. Многие режиссеры, как мне кажется, повторяются.

Мне сложно объяснить такую общность взглядов на реальность. Видимо, именно так эти люди хотят видеть мир и свою страну. Сейчас модно показывать нашу реальность в подобном свете, и эти картины — дань моде, как бы документальное ви́дение реальности. Но ведь и в документалистике есть разные степени художественной ценности. Это ви́дение, уходящее в какую-то социальную чернуху. На мой взгляд, нехудожественное ви́дение. Картины, вероятнее всего, попадут и на другие фестивали — это будет означать, что Россию сейчас хотят видеть именно такой.

Конечно, подобное кино должно сниматься, но не в таких количествах. Фильмов ведь не два и не три, а девять. А где же другое ви́дение? И есть ли оно вообще? Ведь любую тему можно раскрыть с помощью разных художественных средств.

Авторам нравится жить в этом мирке ничем не примечательных людей, он им, видимо, близок. Подобные истории можно и не выдумывать, просто

выбрать какого-нибудь человека из толпы и походить за ним с камерой недельку. Последить за его жизнью, поснимать его в разных ситуациях, с разными людьми, в одиночестве, и потом собрать из этого фильм. И тогда уже честно сказать, что это документальный фильм, что такие люди действительно есть, ничего не придумано. А к чему делать имитацию документалистики, да еще в таком пессимистичном ключе? Лично я не претендую на изображение реальности, не отражаю ее, а, наоборот, увожу от нее — в *кинореальность*.

«Непрощенные», режиссер Клим Шипенко

Вижу, что многие молодые режиссеры уходят в некую бессюжетность, «бесыторию». Например, Алексей Герман-младший становится яснее с каждой картиной, он развивается, и мне близки его работы. А большинство — наоборот: вначале были достаточно ясными, а сейчас почему-то бегут от сюжета. Такое ощущение, что сюжет для них не важен и они не думают о том, кому их фильм вообще может быть нужен. Все-таки зрителя нужно заинтересовать, а складывается впечатление, что до него уже никому нет дела.

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ

Надо отметить, что «Кинотавр» становится более деловым, серьезным фестивалем. Стало меньше увеселительных программ, которые только отвлекают. Хотя бессмысленных развлечений там все равно много.

Я видел не все конкурсные картины. Честно говоря, не было настроения для просмотра. Фильмы своих знакомых режиссеров, участвовавших в конкурсе, я посмотрел раньше, еще до фестиваля. Думаю, конкурсная программа вполне четко отражает состояние российского кинематографа сегодня — преобладали драматические, довольно жесткие и мрачные картины.

Я не считаю подобное кино чернухой. Так говорят о нем зрелые кинематографисты. Но они выросли и начинали работать в совершенно другое время и отказываются принимать новое. Их мнение еще раз подтверждает отсутствие взаимопонимания между поколениями. Вечная проблема. Притом не могу сказать, что все фильмы молодых авторов мне нравятся. Но все они созданы в одном ключе, и режиссеры абсолютно искренни, делают, что хотят. Нравится это или не нравится зрителю — уже другой вопрос. Большинство молодых режиссеров более честно подходят к своему делу, чем мастера старшего поколения. В конкурсных лентах ярко выражена позиция их авторов, это настоящее свободное кино. И это уже огромное достижение. Я рад, что «Ки-

нотавр» наконец стал молодым, смелым, и, думаю, все режиссеры, чьи работы были там представлены, будут продолжать снимать достойные картины, развивать свое ви́дение и авторский почерк. Не все будут работать в том же ключе, но уверен, все останутся в кинематографе. С такой закалкой, полученной в 90-е годы, эти режиссеры обязательно прорвутся.

Говорить о российской «новой волне», думаю, пока рано. Если вспомнить французскую «новую волну» — она объединила абсолютно разных режиссеров, но была некая общая идея, философия. Наших молодых режиссеров все

«Сказка про темноту», режиссер Николай Хомерики

же мало что объединяет. Кто-то выбирает классический подход, кто-то пытается сделать что-то ультрамодное, при этом не менее авторское. Позиции у всех разные. И с некоторыми режиссерами у меня есть что-то общее. Да, пришло новое поколение, но оно довольно разношерстное, нет единой объединяющей идеи, цели.

Что же касается моего кино, то мне хотелось бы, чтобы его — и, в частности, мой последний фильм «Сказка про темноту» (надеюсь, что он не станет в прямом смысле последним) — не втискивали в определенные рамки, не сравнивали с работами других режиссеров, будь то русские, французские, старые или молодые. Я ничего плохого не хочу сказать о молодом поколении. Просто я стремлюсь делать кино, не похожее ни на чье другое, не вызывающее у зрителя сравнений с какими-либо фильмами. Это не самоцель, но когда ты уже придумываешь киноформу, когда есть идея самой картины и задумываешься о киноязыке, то начинаешь уделять этому много внимания, чтобы не повторяться, не копировать клише, не заимствовать приемы у других режиссеров. Это сложно, конечно. Что бы ты ни сделал, всему можно найти параллели в истории кино. Поэтому, например, в «Сказке про темноту» я старался перемешать многие приемы, но не нарочито, а естественно. Я хотел добиться максимальной свободы выражения, уйти от концептуальности. Не ограничивать себя. Каждую сцену я снимал так, как хотел, так, как того требовала драматургия, не следуя никаким схемам и планам. Если в сцене нужна подвижная камера, значит, так и должно быть, если требуется статичность — то так и будет. Во всем — и в технике, и в драматургии, и в актерской игре — все подчиняется общей идее, замыслу. Как будто собираешь кубик Рубика.

Некоторые говорят о кризисе в нашем кино. По-моему, это не так. Столько фильмов, разных, молодых. Вот 90-е — да, кризис, вообще нечего было смотреть. В следующем году, может, будет заметно влияние нынешнего кризиса, о котором столько говорят. Все, кто снимал, уже досняли, а кто не смог, неизвестно, когда теперь снимет. Возможно, фильмы для конкурса следующего «Кинотавра» отобрать будет уже сложнее.

Материалы подготовила Елена Паисова

ЛАУРЕАТЫ XX ОТКРЫТОГО РОССИЙСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ «КИНОТАВР»

Главный приз
«Волчок», режиссер *Василий Сигарев*

Приз за лучшую режиссуру
Иван Вырыпаев, «Кислород»

Приз за лучшую женскую роль
Яна Троянова, «Волчок» (режиссер Василий Сигарев)

Приз за лучшую мужскую роль
Борис Каморзин, «Сказка про темноту» (режиссер Николай Хомерики)

Приз за лучшую операторскую работу
Дмитрий Яшонков, «Я» (режиссер Игорь Волошин)

Приз имени Григория Горина за лучший сценарий
Василий Сигарев, «Волчок» (режиссер Василий Сигарев)

Приз имени Микаэла Таривердиева за лучшую музыку к фильму
Андрей Самсонов, Айдар Гайнуллин, Сергей Ефременко, Виталий Лапин, Олег Костров, Александр Лушин, «Кислород» (режиссер Иван Вырыпаев)

Специальный диплом жюри фестиваля
«Бубен, барабан», режиссер *Алексей Мизгирев*

Приз конкурса «Кинотавр. Короткий метр»
«Начальник», режиссер *Юрий Быков* («За талант, цельность, художественное решение и небоязнь обращаться к общечеловеческой проблематике»)

Дипломы конкурса «Кинотавр. Короткий метр»
Семен Яковлев, «Порыв ветра», режиссер Екатерина Телегина («За операторское мастерство»)
«Улыбка Будды», режиссер *Баир Дышенов* («За чистоту и целеустремленность»)
«Очная ставка», режиссер *Игорь Хомский* («За зрелую режиссуру в дипломной работе»)

Призы Гильдии киноведов и кинокритиков РФ «Белый слон»
«Волчок», режиссер *Василий Сигарев*
«Кислород», режиссер *Иван Вырыпаев*

Приз «Отцу-основателю «Кинотавра» за выдающийся вклад в российскую киноиндустрию»
Марк Рудинштейн

Приз «Многолетнему президенту «Кинотавра» за выдающийся вклад в российский кинематограф»
Олег Янковский

Р Е П Е Р Т У А Р

«Волчок»,
режиссер
Василий Сигарев

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Кровь с молоком

По полу течет белое, как снег, молоко. Оно течет и смешивается с грязью на полу. Течет и чернеет. И чернеет... Остается только черная лужа на полу. Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Луна отражается. Планеты... И звезды мерцают в ней. Горят. Светятся. И вот она уже не черная, а снова белая. Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...
В.Сигарев. «Черное молоко»

По полу течет белое, как снег, молоко. Это девочка-волчок бросила банку с молоком в хахаля своей мамы. И расшибла ему голову. До крови. Дядю утащили из комнаты мама с бабкой. Осталась белая лужа на полу. И кровь. Девочка водит пальчиком в лужице. Молоко смешивается с кровью. И розовеет... Бледная чернявая девочка разводит кровь с молоком. И вот оно уже не белое, как снег, а розовое, как щечки здорового младенца. Потом бабка затерла лужу крови в молоке обычной тряпкой.

«Волчок» — никак не чернуха, а поэма (эхо в нулевые годы поэмы «Москва — Петушки»). И — трагедия о цене за любовь. Мера за меру. Никакой это и не «театр.doc», а «post-doc»! Не сырое, а вареное.

В прологе фильма — пятна крови на снегу. Женщина на сносях бежит от ментов по снежным ухабам.

«Волчок»
Автор сценария, режиссер **Василий Сигарев**
Оператор **Алексей Арсентьев**
Художник **Людмила Дюпина**
Звукорежиссер **Александр Копейкин**
В ролях: **Яна Троянова, Полина Плучек**
Кинокомпания «Коктебель» при поддержке «Централ Партнершип»
Россия
2009

И кровоточит. Она порезала тетеньку — из ревности к отцу ребенка. «Я родилась через полчаса вместе со своим первым в жизни воспалением легких. И не смогла присутствовать на суде, где предполагалось использовать меня в качестве смягчающего обстоятельства. И потому в первый раз я увидела мать, когда мне было семь лет». Закадровый текст от лица девочки озвучен голосом актрисы в роли ее матери, пережившей в детстве историю маленькой героини «Волчка». Яна Троянова (актриса) рассказала эту историю мужу и драматургу Василию Сигареву. Он написал сценарий и дебютировал «Волчком» как режиссер.

Личный опыт актрисы преобразился в постдокументальное, романтическое даже кино, приблизившееся к человеку в его реальном бытии, от которого поклонники псевдогуманизма и гиперреальных до фантомности образов норовят отвернуться, чтобы не видеть или забыть.

Закадровый — сказовый — голос актрисы в роли матери, прообраза героини-девочки, погибшей в финале, преодолевает границы не только между нонфикшн и фикшн, но и между живыми и мертвыми, отделяет фабулу от сюжета, внедряя запредельный камертон изображения жгучих страстей, невыносимых тревог. И ожиданий.

Документальная подкладка истории, точной в реальнейших деталях, в выборе типажей, в сверхдостоверном актерском существовании, переводится режиссером почти в абстрактную поэтику, которая строится на ритмическом сопряжении дистанции с эмоциональной включенностью. Воспринимать такое постдокументальное кино одновременно и просто, и сложно. Сгущенная, физиологически смелая достоверность может трактоваться как натурализм, в старых терминах «натурализм ползучий» даже. А спонтанная реактивность Яны Трояновой — как калька ее поведения «в жизни». Между тем череда отстранений, плавные разрывы между историей и рассказом создают мерцательную сигнальную систему, в которой «правда жизни» не равнозначна и не умаляет искусство драматурга, режиссера, актеров.

Триумф «Волчка» на «Кинотавре», разделивший публику на враждебные лагеря, засвидетельствовал появление неподдельного, но уже скомпрометированного или исчерпанного левого искусства, которое с большим или меньшим успехом имитировали молодые российские режиссеры последние лет десять. «Волчок» — иной случай. Бедное сильное кино, не скупящееся на выразительные средства, на чувства, поданные в натуральных подробностях, и — образно, обобщенно. Абстрактный реализм режиссуры замешен на бытовой интриге, которая цементирует универсальную историю. Хотя место ее действия — российская безымянная провинция, где живут и умирают безымянные персонажи, которые изъясняются косноязычно и матом, не подражая при этом поверхностным приметам европейского независимого кино с его минимализмом и героями-маргиналами.

Что же привлекло и отвратило зрителей? Никак не фабула (о матери-шалаве, отсидевшей срок за убийство, и о дочери, безоглядно любящей мать, которая ее не любила), но способ рассказа. Драматургия. Степень обнажения не приема, а сущностных связей, которые — в эпоху многообразно незаметных подмен — лишь условие проблематизации тех человеческих отношений, поруганных, но неизменных, и тех упований, немыслимых, но неизбывных, на которые в нашем кино давно пропал спрос. Но иначе не пробить, не раздолбать экранное пространство, забетонированное гламуром или квазиартом.

Фабула о рыжей бесстыжей матери и о забитой любящей дочке перерастает в притчу о стойкой в своих чувствах принцессе, похожей на волчонка. (Сыграла эту роль Полина Плучек, правнучка знаменитого режиссера.)

Немотивированному насилию, давно ставшему общим местом в кино, Сигарев противопоставляет немотивированную любовь одинокой девочки к распутной матери, которая хочет «жить, жить, жить» и... тоже любить. Никакой интеллигентской (то есть «народнической») жалости к падшим и оскорбленным. Все тут жестко, откровенно. На койке, где совокупляется мать с за-

езжим дядей, притулилась и девочка. Кошмар белой горячки не отвращает дочку от матери, которую она выхаживает и которая несравненна в своем непотребстве.

Простецкие на первый взгляд диалоги построены на рефренах, инверсии слов и звучат как ритмизованная проза или белые стихи, ублажая слух, а не раздражая. Бытовые подробности насыщаются мистериальными знаками. Трагизм существования не исчерпывается социалкой и от нее не зависит. Российское захолустье — всего лишь знакомая и вместе с тем типическая декорация, и она рифмуется с любой глубинкой на свете. Топография — дом, кладбище, закадровая тюрьма, закадровый «юг», железная дорога, лес — и время действия — от зимы до весенних ручьев и дождливой осени — обозначают природные циклы, движение персонажей навстречу друг другу и прочь друг от друга.

В спектакле Сигарева — Серебренникова «Пластилин» (премьера состоялась в 2001 году) ремарки драматурга произносил мальчик Спира, который покончил с собой. Произносил, дистанцируя страх, но не отчаяние перед жизнью. Четырнадцатилетний герой «Пластилина» Максим погибал от рук насильников, пройдя обряд инициации повседневностью. Трагической и внебытовой. Реальной и внесоциальной.

Николай Коляда, учитель Сигарева, назвал пьесу «Пластилин». Сам же автор — «Падение невинности». Для «Волчка» — напротив — сгодилось бы название «Обретение невинности». Обретение незараженного условиями жизни, условностями искусства взгляда на жизнь, на испытание чувств. И на диктат обстоятельств.

Взгляд. Сигаревские мальчики, девочки, замирая, вглядываются в ближайшее пространство, но и в даль, и — внутрь себя. Сквозь дырочку в трубе, сквозь замочную скважину, в бинокль. Завороженный взгляд и заколдованная, мнимо обыденная речь образуют силовое поле театральной и кинематографической «выгородки», растворяющей условность театра, иллюзорность кино до такой степени достоверности, возвышенной даже, что ее натуральность (но не натурализм) считывается как спекуляция реальностью.

После пролога глаз безымянной девочки вперяется в дырку в трубе, по которой струятся вешние воды. После финала этот глаз в ту же щель всматривается за кулисы «сцены жизни», где нет ни условностей поведения, ни затверженных в школе, и дома, и в кинозалах реакций.

Ремарка в пьесе Сигарева «Замочная скважина» описывает комнату с побеленными стенами, стол со стопками книг, на одной из которых — маленький театральный бинокль, «плитка, шифоньер и старый растоптанный туфель, распятый на дверной ручке, как Христос какого-нибудь Пикассо». Так один из двух героев (тоже, как персонажи «Волчка», безымянный) закрывается от старухи, у которой снимает комнату, чтобы она к нему не заглядывала. Он привел в комнату проститутку, надеялся, дав пилюли, усыпить, а потом поиметь. Такая фантазия одинокого детства. Он мечтал, чтоб все люди уснули «странным летаргическим сном», а он бы овладевал любой женщиной, какой пожелает. И «был бы их Богом». А еще он смотрит в бинокль. Смотрит на окна многоэтажного дома, где живут люди. «И умирают. Ругаются и мирятся. Едят, спят, смотрят телевизор. Иногда дерутся. Изменяют друг другу. Играют в карты. Вызывают «скорую». Чешут собак. Смотрят на себя в зеркало. Считают деньги, прячут их в разные места...» А он, вторгаясь в их жизни, печет (как бы вместе с ними) пироги, размораживает холодильник, ложится в постель, будучи «почти как Бог, о котором они ничего не знают и ничего не ведают». И об этом, который почти как, и о Том...

В финале пьесы он, устав от чужой жизни, вскипает от ненависти к ней, от жалости к себе, потому что хочет, почти как мать девочки-волчка, «жить, жить, жить». Он бунтует, и слезы текут по щекам.

Взгляд девочки в «Волчке» транслирует в обратной перспективе — после ее смерти — экранизацию дневника ее жизни, начитанного голосом отдален-

ной и любимой матери, голосом, отчуждающим их неравные (как у героя «Замочной скважины» с заоконными постояльцами) и жесткие отношения.

Разделенные режиссером на два персонажа глаз и голос воссоединяют — в условном и одновременно очень конкретном приеме — две ипостаси неделимой женской души, одной женской плоти от плоти и боли. Это сближение — на разрывах взгляда и голоса, страха с надеждой — матери с дочкой, рожденной от изменившего человека и потому (но не только) нелюбимой, направляет саспенс картины. Оркеструет ее художественную чуткость, переплетая кротость автора дневника с жутью картинок-воспоминаний. Но жутью все-таки распыленной, как кровь в молоке, протокольной нейтральностью интонации рассказчицы.

Так же, как взрослый голос и ретроспективный взгляд ребенка создают ужас и нежность поэтики фильма, так и финальная (после гибели девочки под колесами машины) колыбельная, спетая мужским голосом, заживляет травмы, полученные дочкой от матери, а матери — от ее бесчисленных кавалеров без роз. Эта же колыбельная звучит и как реквием. И объединяет мать с дочкой в инобытии фильма-сна, прервавшего страшную сказку про девочку-волчка, будто бы найденную на кладбище, и — рассказанную матерью дочке.

Сказка про волчка. «Кто-то выбросил, а я нашла. Смотрю — мешок лежит. А что там в мешке? Дай, думаю, погляжу... подхожу... разворачиваю... разворачиваю... разворачиваю... А там, а там — палкой разворачиваю, а там — ты. Ты — там. Я же тебя на кладбище нашла. В мешке.

— Неправда.

— Правда.

— А еще ты вся в шерсти была. Шерсть выдернули и оставили. Даже на лице была. Потому что волчонком ты была. Не веришь?

— Нет.

— Тогда сказочке конец».

И пошла девочка на кладбище. Точнее, вплыла — монтажные стыки для этого дебюта похвальны — в лес, как в сон или сказку. Хотела что-то найти. «Может быть, себя». Пела песни на могилах, мертвецы (с фотографий на памятниках) слушали. Там девочка нашла друга. Свежезахороненного. Ей «нравилось видеть, как плачут женщины в черном». Ей понравился новый и единственный друг. Она приносила ему конфетки, конфетки ела тоже. Секретики хранила. Рассказывала эту хронику любовного безумия — голосом вкусно пахнущей вагоном-рестораном любимой мамы, которому вторит, никак не рифмуясь, голос с хамской интонацией не любящей мамы в «сценах из жизни», — о своем счастливом детстве и верила этому. Верила, что мать любит ее.

Потом бабка умерла. Мать обвинила дочку в дружбе с мертвецом. Дочка лежала-лежала на его могилке под ливнем. Но бабку не вернула. Потом мать заболела. Потом оставила дочку на вокзале и укатила на юг. Осталась дочка с теткой-хромоножкой. Потом подросла. Мать вернулась. Напилась со свиданьицем. Водка кончилась. Захромала за бутылкой. Девочка бросилась за ней. Остановить. Попала под машину. Сказочке конец.

А вот картинки из дневника героини «Волчка». Мы слушаем рассказ про дядю Колю, дядю Славу, дядю Толю, дядю Игоря, кое-кто из них западает в кадр. Мать приезжает домой раз в неделю. Девочка ждет. С включенной лампой. Вроде маяка. Вспыхнет/погаснет (метафора ритма картины). Однажды ждать не захотела. А мать явилась с ежиком. Но дочка решилась: «Не нужен мне ежик никакой даже». И его задушила. Подушкой. Положила на рельсы. Поезд переехал. Она заплакала. Почти, но не так, как герой «Замочной скважины», кто жил жизнью чужих людей, а потом их возненавидел. А себя оплакал.

Мать — молодая б-ь. Вопиет, что хочет *жить*, так же, как только что родившая героиня пьесы «Черное молоко». Тут — горячий источник неутоляемой жажды жизни. Неукротимое желание той самой, протасовской, но люмпенизированной, но безудержно женской не свободы, а воли. Единствен-

ный русский обертон этой трагедии о жизни и смерти, любви-нелюбви. Тут между дочкой и матерью. А могла быть о мужчине и женщине.

В этом фильме многое сошлось. Постдокументальная точность и новая притчевость. Отсутствие претензий на национальную идентичность и на иллюзии социального детерминизма, так волновавшие в кино 90-х. Здесь действуют природная и художественная стихии в декорациях избушки-комнатушки, леса, кладбища, вокзала, парка с каруселью. А бедность — она и в Африке бедность. Другое дело, что универсальность этой истории, воспроизведенной в приметах русского быта, низовой материальной культуры, не прозвучала в Центральной Европе. На фестивале в Карловых Варах, где победитель «Кинотавра» не получил ничего. Именно эти приметы заглушили «слово и дело» «Волчка». Его безутешный, беспросветный гуманизм. С финальным катарсисом — в реквиеме, убаюкавшем мертвую девочку тихим тенором.

Теперь о провокации. Среди тех, кто не принял «Волчка», серьезным, ибо напрашивающимся, мне кажется, только упрек в так называемой триеровщине. В том, дескать, что — как мои знакомцы говорили до финала «Кинотавра» — фильм непременно наградят, а такой успех — показатель лажи. Сигарев обвинялся в эффектах для слабонервных, которые неизбежно срабатывают. Возражаю. Еще до обидного, но для чего-то нужного проигрыша в Карловых Варах. Возражаю не только потому, что бывали и будут в истории случаи, когда мгновенный — на премьере фильма, спектакля — успех не всегда показатель публики-дуры или дураков в жюри. Но не в этом дело даже. Поэтика, режиссура «Волчка» не радикальна. Но в восприятии фильма заложена все-таки «зона риска». Расположена эта зона не столько в эстетическом, сколько в содержательном (для русского кино) сдвиге. Он касается воспроизведения повседневности, грубой, противной и наглой, как — сквозь взгляд девочки — все-таки чуда. Чуда любви, невозможной, заплеванной, не убитой. В этом дебюте важно различение не эффектного для восприятия настоящего среди зрелищных мнимостей, разной степени cool или tough. Поэтому подлинность фильма, беззащитного в темнотах своих и открытости (как и его персонажи, поначалу раздвоенные голосом, возрастом), воспринимается как обманка. Точно так же — в иных случаях — документ воспринимается как липа, обманка как документ, художественное высказывание как антихудожественное. А различие это — принципиально для «Волчка», в котором по внешнему ряду полно возбуждающей и отвращающей (зрителей) провокативности. Для меня же здесь страннее хрупкий сплав критического и лирического реализма. Пространство между зрением и описанием. Соединение дистанции (закадрового голоса, инверсии в диалогах) и вовлеченности (благодаря естественности актерского существования).

Представим, например, пляжные, как бы незамысловатые карточки замечательных художников Бориса Михайлова или Сергея Браткова. И — трэшевые карточки пляжные. На незаинтересованный взгляд они очень похожи. Однако же разница между ними велика. Но отличить масштаб зрения курортных фотографов от иных, которые далече, не так легко, как видится на первый взгляд. Или на второй даже. Для такого различения желателен не только опыт, но свобода от культурных и обыденных стереотипов, наработанных начитанными, насмотренными зрителями. Однако неискушенными?

«Волчок» же обнажает пограничную зону риска между падением и обретением невинности восприятия.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Сплин

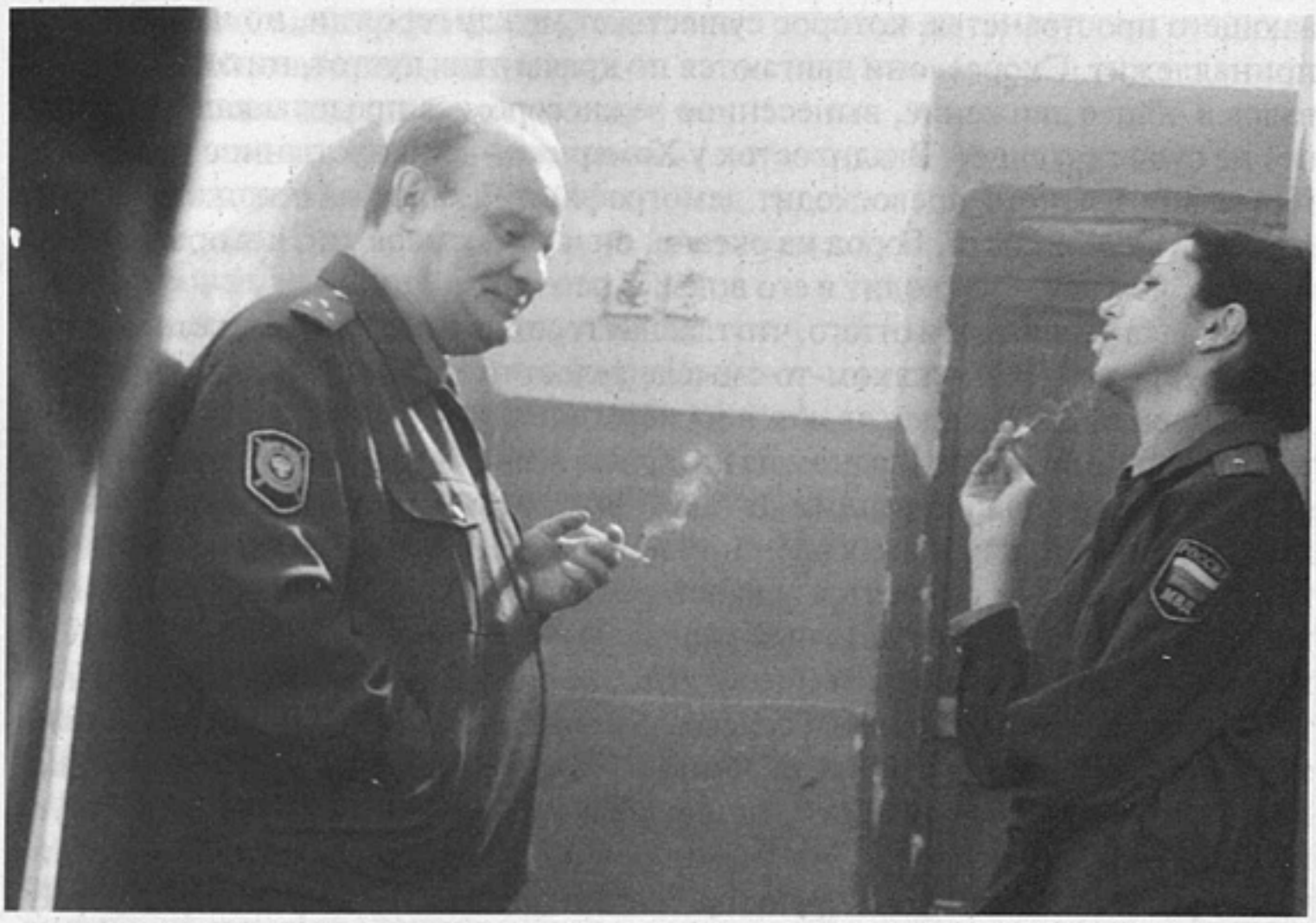
«Сказка про темноту»
Авторы сценария **Александр Родионов, Николай Хомерики**
Режиссер **Николай Хомерики**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Людмила Дюпина**
Звукорежиссер **Виктор Тимшин**
В ролях: **Алиса Хазанова, Борис Каморзин, Юрий Сафаров, Дмитрий Поднозов**
Кинокомпания «Коктебель»
Россия
2009

Вслед за прошлогодним «Шультесом» Бакура Бакурадзе «Сказка про темноту» — второй фильм Николая Хомерики — формирует хронотоп новейшего российского кино, уже не ушибленного постсоветскими комплексами и преодолевшего актуальную для 90-х невозможность зафиксировать контакт с реальностью. Топография этого кино складывается из простых, но базовых для накопления визуальной материи вещей — человека и места. В «Шультесе» это был обычный житель современной Москвы, человек толпы, с которым мог сопоставить себя любой, кто знаком с московской апатией, со звуковой и визуальной перегруженностью, свойственной этому городу. В «Сказке про темноту» это жительница Владивостока, столь же стертая и чувствительная, как и герой «Шультеса». Оба они — анонимные люди, застигнутые в моменты «кризиса идентичности», существующие на грани между присутствием и отсутствием, но постепенно нащупывающие свою сверхиндивидуальность.

«Сказка про темноту» устроена как система наблюдений — мы наблюдаем за фильмом, режиссер — за героиней, героиня — за другими персонажами и жизнью вообще. Эти точки зрения складываются в прозрачную перспективу, но расстояния между ними все равно не сокращаются. Так воспринимают мир и друг друга жители большого города: несмотря на плотность населения и пространства, каждый из них все время видит свое, даже если находится в толпе, и его взгляд редко — если, конечно, не происходит катастрофы — совпадает со взглядом другого, даже если другой рядом и смотрит в ту же сторону. Но взрыва в фильме не происходит, хотя, на-

верное, только он мог бы ненадолго объединить разъединенных героев, чья тоска — это в том числе тоска по катастрофе, по тому, чтобы наконец-то что-нибудь произошло.

Это «фланирующий» фильм. Фланером можно назвать режиссера Николая Хомерики, уже блуждавшего по некоей научной лаборатории в своем дебюте «977». То пространство было закрытым, однако не вызывало клаустрофобии — в нем можно было потеряться, исчезнуть так же легко, как и в большом городе с его разомкнутой структурой, что происходит в «Сказке...».



«Сказка про темноту»

Фланером можно назвать главную героиню, совершающую бесцельные прогулки по Владивостоку, уповая на случай как единственный инструмент для структурирования своей жизни.

Фланер рассматривает город как зрелище и спектакль, пытаясь читать проплывающую перед глазами реальность по внешним приметам, глядя на поверхность, скользя по поверхности. Главная героиня — наблюдатель и одновременно объект наблюдения — сыграна Алисой Хазановой с той долей отстраненности или даже мягкой нейтральности, которой обладают идеальные актеры-модели, больше скрывающие, чем показывающие, таящие в себе загадку, недоступную для них самих, не говоря уже о других.

Загадка, которую хранит в себе киногеничная Хазанова, контрастирует с бытовыми характеристиками ее героини — милиционерши по имени Геля, работающей с трудными детьми. Так же внебытовое, периферийное зрение Хомерики оттеняется уличной, «доковской» драматургией Александра Родионова, чересчур «художественным» матом, на котором изъясняются герои. Это мог бы быть немой фильм — слова нужны тут только затем, чтобы хоть как-то нарушить тишину, в которой, как в звукоизоляционной комнате, пребывает героиня. И, естественно, речь не служит инструментом для коммуникации — как и тактильные контакты, будь то секс или танец. Эта речь безразлична и обесценена, в ней все уравнено со всем: признание в любви ничем не отличается от посылания на три буквы.

«У вас нет партнера», — говорят Геле в начале фильма, когда она приходит на занятия в танцевальный класс. Все остальное действие могло бы исчерпываться «поисками партнера» — если б точно знать, что с ним будет лучше, чем без него. Но «Сказка...» — фильм про коммуникацию, которая травматична в еще большей степени, чем «некоммуникабельность».

Шультес был человеком толпы — там он растворялся, искал укрытие, видел в ней массу возможностей: заработать, получить удовольствие, просто забыться. В этом смысле он был идеальным фланером, для которого городская толпа, состоящая из таких же одиночек, — это естественная среда обитания и способ преодолеть свое одиночество. У героини «Сказки...» нет такой привилегии, потому что вокруг нее нет толпы — лишь пустые пространства или островки из отдельных компаний, отталкивающие ее как лишнюю единицу.

В «Сказке...» много пустого и, более того, неиспользованного, простаивающего пространства, которое существует между героями, но им самим не принадлежит. Скорее, они двигаются по краям этих пустот, никогда не вливаясь в общее движение, вынесенное режиссером за пределы кадра или вовсе не существующее. Владивосток у Хомерики — это пустынное место, чья география намного превосходит демографию. В кадре — никаких пробок, никакой скученности. Город на океане, он и сам, как океан, которого всегда больше, чем тех, кто входит в его воды.

Загадка усиливается оттого, что главная героиня носит форму, которая унифицирует ее, то есть в каком-то смысле делает невидимой, но эта унификация и невидимость переживаются на персональном уровне, становятся чертой индивидуальности. В одном из интервью Алиса Хазанова, общавшаяся перед съемками с работницами детской комнаты милиции, рассказывала, насколько для них важен их внешний вид и как внимательно — на грани фетишизации — они относятся к своей рабочей одежде. Для героини милицейская форма — этот защитный каркас или панцирь — в какой-то степени важнее и индивидуальнее, чем тело, которое скрывается за костюмом. Вместо того чтобы раздеться перед сексом, она надевает свою униформу, словно это и есть ее телесная сущность. Форма — знак социализации, а значит, какой-то полезности, нужности, принадлежности к чему-то, что существует помимо тебя. Естественно, эта «нужность» иллюзорна и формальна, в отличие от реальной жизни, которую героиня никак не может привести в форму.

В некоторой степени одинокая женщина в форме есть инверсия классического советского функционера, для которого работа компенсирует отсутствие личной жизни, — этот миф сегодня уже не действует: служебные будни Гели — такая же изматывающая бессмыслица и пустота, как и личное время, которое нечем заполнить. Единственный способ подключиться к реальности — это выпасть из нее — или при помощи амнезии, одолевающей Шультеса, или при помощи осознанного безволия, включающего героиню Хомерики в поток случайностей (будь то новые знакомства или секс с первыми встречными). В телеологическую бессвязность — последний приют никогда не спящего городского человека, для которого единственное лекарство от бессонницы — это спать на ходу, воспринимать текущую, проплывающую перед глазами реальность как сон без снов и уж тем более — без «полетов наяву».

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Кремень

В маленьком шахтерском городке, про который новоприбывшим гражданам местные жители сразу честно сообщают, что «города нет — так, поселок», в местной библиотеке работает заведующей Екатерина Артемовна — суровая женщина в твидовом костюме, давно и накрепко затянутая нелегкой провинциальной жизнью в тугой узел. Ее коллега и соседка по общежитию, шустрая кисейная барышня с романтической поволокой в глазах, по мере возможности пытается соответствовать — «уж, замуж, невтерпеж», конечно, на худой конец и недалекий, но работящий ухажер Слава сгодится на роль синицы в руках, но лучше все-таки еще потомиться в ожидании большого светлого чувства. Несгибаемая же Катерина выдает ежедневно положенную школьникам порцию Чехова и Тургенева и читает наизусть Редьярда Киплинга на общественно важных мероприятиях. В свободное же от исполнения прямых обязанностей время Екатерина Артемовна выбивает материальные средства из родителей нерадивых детей, оставляющих неуместные художества в библиотечных изданиях, и, надвинув на лоб жутковатую лыжную шапочку, ходит по поездам, продавая вверенное ее заботам библиотечное имущество — «дешевые книги, есть «Анжелика».

Сердце заведующей, надежно припрятанное за броней твидового костюма, забьется сильнее, когда в городок вдруг занесет Алексея — статного мужчину в военно-морской форме с повадками и понятиями бывшего зэка. У него свои, несколько отличные от Катерининых, представления о том, как нужно «отжимать сердце», и свои понятия о чести и честности, которые он с деликатностью локомотива демонстрирует окружающему миру. И как тут признаться только-только почувствовав-

«Бубен, барабан»

Автор сценария, режиссер **Алексей Мизгирев**
Оператор **Вадим Деев**
Художник **Денис Шибанов**
Звукорежиссер **Макар Ахпашев**
В ролях: **Наталья Негода, Елена Лядова, Дмитрий Куличков, Сергей Неудачин, Олег Васильков, Олег Билик, Любомирас Лауцявичюс, Александр Обласов**
«Итака-фильм», «Централ Партнершип»
Россия
2009

шей вкус женского счастья героине, что она и есть та самая «старуха», что торговала в поезде дешевым Пушкиным да «Илиадой»... Ему, впрочем, вскоре все равно услужливо донесут — и сорвется со стоном с крючка выстраданное женское счастье. Обозвав возлюбленную напоследок сволочью и барыгой, отправляется идейный «моряк» паковать вещи и уходит жить к романтичной барышне за соседней дверью, позабывшей по этому поводу о недалеком, но работящем Вячеславе. Морячок-то потом уедет, а две женщины останутся делить неподеленное — пыльного Пушкина в библиотеке, общий умывальник в коридоре общежития и неслучившиеся мечты о счастье.

Умирает Катеринин отец, отписав ей перед смертью квартиру — квартиру, которую Катя готова отдать тому, кто поможет ей избавиться от подруги-предательницы. Хорошо знакомая с классикой отечественной литературы, Екатерина Артемовна раз и навсегда усвоила для себя, с чем исторически рифмуется слово «любовь» и что самые сильные чувства всегда выписаны в багряных тонах... И кажется, что единственная иллюзия выбора, оставленная в этом случае человеку, — свобода выбирать, чем утолить свои душевные печали — шилом или подвернувшейся под руку опасной бритвой.

Начавшаяся на полуслове и на полуслове же обрывающаяся история, описанная в фильме Алексея Мизгирева, несмотря на кроваво-красный квадрат титров с надписью «Бубен, барабан», некстати напоминающей о чем-то из репертуара вечернего эфира канала НТВ, вряд ли смогла бы вписаться в формат программы, скажем, «Максимум». В этой несложившейся истории любви с кровавыми последствиями для красочной кровавой бытовухи слишком мало кровавостей и слишком мало бытовухи, для емкого же социального обобщения — критически мало собственно какого бы то ни было обобщения. И, кажется, именно этим «Бубен, барабан» при всей своей аскетичной, сдержанной режиссуре столь разительно выделяется из и без того неоднородного фронта отечественного кино последних лет, негласно поделенного на два лагеря — нет, не на жанровое и авторское и даже не на ориентированное на реальность и фэнтезийное, а на утопленное в быту и выспренное обобщающее.

Режиссер и автор сценария «Бубна...» Алексей Мизгирев от быта далек и к обобщениям не тяготеет. «Бубен, барабан» — это не бытовая зарисовка и не социальный комментарий. Это личная драма в том подзабытом уже смысле, когда слово «личное» значит не только и не столько «частное», сколько — «личность». И основной конфликт картины Мизгирева — конфликт героя с его собственным временем. Необязательная любовная драма, конфликт видимого с реальным (неразрешимый в силу того, что когда видимое наконец становится реальным, все уже давно отвернулись в другую сторону), искупление через страдание, «отжим сердца» через спасительную струйку крови — сюжет, уже давно поистрепавшийся и потерявший статус сакрального: что мы, в конце концов, «Пианистку» не видели?.. И все же, все же.

«Бубен, барабан» во многом похож на свою собственную героиню — похож своей режиссурой. На первый взгляд слегка скованная, осторожная, несвободная, строгая, она тоже прячет суть под броней из длинных проездов по разряженному пространству кадра. Сложно узнать в натянутой, как струна, суровой библиотекарше с растопленным сердцем бывшую «маленькую Веру», нелепую, трагически бессмысленную девицу с трагически бессмысленными перышками на голове. И как бы ни стремились авторы к обратному, шлейф той самой роли тянется за Натальей Негодой и сюда, впиваясь наманикюренными по давно ушедшей моде ногтями в самое сердце несчастной Екатерины Артемовны, заставляя сравнить, искать параллели и находить их вдруг. Быт, как известно, слопал не одно юное сердце — герои фильма Василия Пичула барахтались в этом самом быте, задыхаясь от ора, скуки и отсутствия смысла, толпились в кадре, а бесчисленные банки солений наступали со всех сторон, окружали, давили, так что даже непонятно было, как еще хватало этим самым героям воздуха, чтобы орать и спорить о чем-то.

В картине Мизгирева быт занимает ровно столько места, сколько, в принципе, должен занимать быт — пол, стены, потолок, кухонная утварь, покры-

вало на кровати. Персонажи существуют не то чтобы вне всего этого, просто где-то рядом, у кромки кадра — и пока камера плавно кружит меж коридоров и тоннелей, люди так же вальяжно движутся по заданной свыше траектории, словно фанерные фигурки в настольном хоккее — знать бы только, в чьи ворота следующий гол. «Маленькую Веру» обзывали обидным словом «чернуха», потому что авторы показывали заведомо «некрасивым» то, что в приличном обществе принято романтизировать, и показывали крупным планом вещи, о которых принято было говорить стыдливым полушепотом. «Бубен, барабан» уже успел схлопотать несколько подобных же обвинений, потому что замахнулся на святое, на Пушкина, на незыблемый сакральный статус русской культуры в сознании каждого человека, правда, без уточнений, что́ более обидно и «чернушно» — библиотекари, приделывающие ноги казенному имуществу, или то, что пресловутую «Анжелику» разбирают в поездах лучше, чем «Маленькие трагедии»... «Чернуха» здесь — слово не столько обидное, сколько вызывающе нелепое. Персонажи «Бубна...» извлечены из окружающей бытовой реальности аккуратно, но очевидно и настойчиво, и не за «опороченный» же образ российского библиотекаря обижаться, в самом-то деле?

Есть ли соблазн увидеть за частной историей — несчастливого человека, осуждающего собственные поступки и слабости и тем не менее раз за разом их повторяющего, словно заводной болванчик? Разглядеть в истории болезни, за вполне себе частным гастритом неизлечимую общенациональную язву? Есть, конечно, есть. Такой соблазн есть всегда, но предпосылок к нему авторский текст услужливо не предлагает. Кажется даже, что «Бубен, барабан» и вовсе лишен какой бы то ни было — по крайней мере, традиционной — метафорики: ветки на деревьях не становятся крестами, осеняющими для страждущих крестный путь к спасению души, и т.п. Здесь метафоры — сами персонажи, зависшие в наэлектризованном воздухе над безымянным провинциальным городком, и каждый черпает из этого воздуха расхожие клише для собственного существования.

Героям, демонстрирующим на публике болезненный душевный стриптиз, в обществе, где ходить без трусов все-таки чуть менее зазорно, чем с распахнутой настеж душой, просто не остается ничего другого, кроме как ковать собственную индивидуальность из тех железобетонных частичек культуры, самые крайние, отчаянные проявления которой, что ни говори, все же въелись в сознание обывателя куда крепче, чем любые изысканные фразеологизмы, которые используют персонажи Валерии Гай Германики. И главная примета внутреннего времени картины, никак больше не обозначенного, — это все та же, закаленная сталью непоколебимость устойчивых архетипов, исторически уравнивающих в сознании людей проявления сильных чувств с жанром трагедии и ему сопутствующими атрибутами. «Маленькая» Вера, как известно, не смогла умереть согласно сценарию и придать, таким образом, хоть какую-то возвышенность своему образу. Герои «Бубна, барабана» тоже безотчетно тяготеют к высокому жанру как к единственному спасению от привычного постылого течения жизни — проще говоря, от скуки. Вот и ждут юные барышни «настоящей любви» и «интересного человека» и отыскивают вдруг потом в заезжем мужичке с искривленной диаграммой судьбы. И следует бывший зэк какой-то своей, особой справедливости, так и не сумев понять и объяснить ее до конца хотя бы себе. И льет свою кровь, изливая обиды и печаль, несчастная женщина, не сумевшая сама себе простить собственной слабости. Здесь все верят, что систему нельзя сломать, и выйти из нее можно, лишь фатально поломавшись самому.

Новая эпоха не создала новых героев, а персонажи ее в бесконечном замкнутом круге лишь перемалывают сами себя, примеряя и примеряя чужие, не прочувствованные и так и не понятые до конца роли. Паршивое время для любви — и тем не менее «Бубен, барабан» скорее именно о любви, чем о чем-либо еще. О любви не как о чувстве между конкретными людьми. О любви как о жизненном принципе, открывшемся суровой женщине в дешевом твидовом костюме только в самом конце пути. О любви, к которой уже давно придуманы другие рифмы, просто об этом написано не так много хороших книг.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Все было ништяк

I belong to the blank generation and I can take it or leave it each time.

Richard Hell & The Voidoids

Yeah my sin is me
And God is mine
Now I am ready
To receive
The new mind.

Swans

«Я»
Автор сценария, режиссер **Игорь Волошин**
Оператор **Дмитрий Яшонков**
Художник **Павел Пархоменко**
Звукорежиссер **Александр Копейкин**
В ролях: **Артур Смольянинов, Оксана Акиньшина, Алексей Горбунов, Петр Зайченко, Мария Шалаева, Евгений Ткачук, Алексей Полуян, Михаил Евланов, Анна Михалкова, Алексей Филимонов, Олег Гаркуша**
«ВВП Альянс»
Россия
2009

Нескромный фильм: «Я» называется. В конкурсе «Кинотавра»-2009 он выглядел чистым попугаем. Конкурс был (в содержательной, заслуживающей разговора части) про то, как все вокруг беспросветно: быт убогий, люди жалкие, детство несчастливое, любовь угрюмая, исподлобья и от отчаяния. Пришел серенький «Волчок», двинул в «Бубен, барабан», все слилось в хмурую, похмельного цвета картину, как будто конкурсанты ночь напролет соборно пили водку, потом наконец постановили русской «новой волне» почаще откатываться к перестроечной чернухе и вывалились с тяжелой головой в зыбкий утренний туман. А там Игорь Волошин со всеми понтами — в томуэйтсовских черных очках и котелке, с блатной распальцовкой. Вышел из тумана, вынул ножик из кармана: «А теперь — дискотека!»

Любимая мизансцена Бориса Гребенщикова: сошлись наш ангел-алкоголь и их демон-кокаин.

Вот идет по приморскому бульвару актер Алексей Горбунов с длинным нечесаным хаером, в цветастой рубахе, пьет шампанское из горла́, а кругом девки в блестящих цацках, все волшебно, и Горбунов волшебник, одно слово — Румын: так зовется в фильме «Я» этот важный персонаж, кумир собственно «я» — лирического героя. Он насыпает

горстями белый порошок и раскрывает зонтик, и летят на землю десятикубовые шприцы и разноцветные таблетки: пацаны будут счастливы, и никто не уйдет обиженным, а просто осядет на корточки, изумленный и немотствующий, как сказал бы Веничка Ерофеев, хотя и был не по этой части. А за кадром струятся мелодии и ритмы зарубежной эстрады, шик и блеск провинциальных танцплощадок 80-х — западногерманская певица Sandra; и Волошин снимает эту сцену, как все бесконечно прекрасное, рапидом: чтобы помнили.

Дебютный фильм был у Волошина тоже расфуфыренный и про наркотики: по пустому Петербургу ездили на мотоциклах люди в невероятном макияже, их быт был суров и эстетически драматичен — как авангардный показ мод в грязной коммуналке. Сюжет казался не важным, все выглядело чистым упражнением в стиле, авторами фильма хотелось назвать гримера и художника по костюмам. Диковинная картина зависала в параллельной фантазийной реальности, в «никогда» и «нигде»; называлась соответственно — «Нирвана».

«Я» тоже про стиль, но здесь появляются время и лирический герой. В сумме они дают поколение, «мы», так что с названием фильма Игорь Волошин даже поскромничал, урезал пафос. «Я» — местоимение личное, но собирательное: не в том смысле, что опыт откоса от армии «по шизе» в начале 90-х был у многих, а скорее в том, что для нас этот опыт оказался эстетически оформлен в популярном тогда же фильме «Кто-то пролетел над гнездом кукушки». Герой Волошина, восемнадцатилетний наркоман (Артур Смольянинов), недавно его посмотрел и, попав в севастопольский дурдом, спешит спроецировать на личный опыт и поделиться наблюдениями в закадровых монологах: никакого Вождя тут нет (хотя в кадр настойчиво лезет очень похожий на него пациент), а бунтаря Макмёрфи угомонили бы за неделю; жизнь жестче. Стены живописно облезлые, санитары дюжие, психи колоритные, феня густая, а сортир в разы загаженней, чем «худший туалет Шотландии» из фильма Trainspotting, который герой еще не видел. Зато, конечно, видел режиссер, заряжающий в цитатную обойму разом и Милоша Формана с Кеном Кизи, и Дэнни Бойла с Ирвином Уэлшем, и Даррена Аронофски с «Реквиемом по мечте», так что облупленные стены и захарканный пол переходят из разряда натурализма и чернухи в категорию игры и чистой условности.

Сюжетно фильм Волошина — не столько Кен Кизи, сколько молодой Лимонов, «Подросток Савенко». Та же провинциальная «дурка» в качестве жизненных университетов, а главное, тот же типаж лирического героя: приметливый рефлексирующий подросток среди шпаны. Ошалевший от блатной романтики, но сохранивший по отношению к ней дистанцию выживания, обеспеченную поэтическим воображением (Эди-бэби писал стихи, герой Волошина сочиняет авангардные пьесы) и гипертрофированным эго: все умрут, а «Я» останусь.

Но другое время — другие песни. Саундтрек служит для фильма не только ритмическим ключом. Именно из него вытанцовываются стиль и смысл. Диковатый микс плаксивого «Ласкового мая» и миккимаусных хохотунов Videokids, шансонье «в законе» Михаила Круга и готических Swans безошибочно отмечает переход от 80-х к 90-м. Хотя в столицах бы брезгливо скривились: это мода больше окраинная, почти не знавшая деления на музыкальные волны, запросто мешавшая диско, постпанк и блатняк; провинциальная шпана все слушала.

Волошин первый, кто сумел рассказать о русском «пустом поколении», на полтора десятилетия опоздавшем к панк-революции, но бессознательно верном ее заветам. «Я могу это принять или оставить в любое время», — спел Ричард Хелл в Нью-Йорке 1977-го. Севастопольские пацаны, если б знали, подписались. До нас романтика свободы, понятой как анархия, отрыв до полного саморазрушения, докатилась как раз к 90-м. И почти такой же интервал — без малого два десятилетия — потребовался для того, чтобы стала возможной

рефлексия. Не физиологический очерк и репортаж с иглой в вене, а свободная жанровая игра.

«Я» — набор наркоманских баек: как мы с друзьями варили «молоко», как мать нашла мой запас листьев марихуаны и решила, что я хочу стать ботаником; как я впервые закинулся таблетками и ловил колибри.

«Я» — лирическая комедия-мюзикл. Герой Смольянинова, загримированный под солиста The Cure Мартина Смита, встречает в дурдоме первую любовь с лицом девушки-мечты всего нового российского кино Оксаны Акиньшиной. О, медсестра моих грез! Белоснежен твой халат, шаловлива химическая завивка, тени для век твоих — небесной синевы, а туфли алее губной помады, шприц твой полон блаженства. Не аминазин в нем и не сера с галоперидолом, но чистый морфий. А если даже аминазин, все равно: спой мне «Шизгару», богиня!

И богиня поет «Шизгару».

«Я» — блатной романс, сюжет которого рождается в воспоминаниях героя, впитывает приметы детских страшилок и лагерного фольклора, чтобы расцвести в наркотических галлюцинациях о Румыне — героиновом гуру и божьем человеке, что шел по психушкам Союза, как по этапу, и открывал двери восприятия, и нес свой крест и веровал. Тут в фильме происходит все самое сумбурное и патетическое, зато самое яркое. Рассказы-видения о лихом магаданском прошлом Румына, его безумной любви к блондинке Линде и лютой злобе-ревности прокурорского сына, «черного мента» (Михаил Евланов), дают Волошину право называться гордым словом «визионер», мало к кому в нашем кино применимым. Когда голубая «Волга»-кабриолет, запряженная вечной русской тройкой, мчится по цветущим долинам (предположительно, в окрестностях Магадана), хочется списать автору этого образа любые сценарные огрехи и любую кашу в голове; да и у кого там не каша.

Потому что на уровне стилистики — звуковой и визуальной — Игорь Волошин поймал не только время, хотя и этого было бы достаточно: до него русские 90-е сумели точно высветить на пленке лишь главный режиссер эпохи Алексей Балабанов и Петр Буслов в «Бумере». Волошин резюмировал еще одну важную и никем не проговоренную тему: почти любая субкультура в России вливается в бескрайний и безобразный, вечный и страшный блатняк, растворяется в нем без остатка. Панки и байкеры, рейверы и готы обречены слиться с урловой романтикой, навсегда застолбившей у нас территорию всего незаконного, шального и вольного. Оттого и надрывный пафос фильма, перекрывающий в финале всю режиссерскую иронию. Не может русский наркоман лишь беспечно ловить колибри, он обязан прозревать распятия, хтонь и кровавый фарш. Все двери восприятия открываются в здешнее Запределье, зону, Сибирь, Магадан, и нет татуировки круче трех церквей на спине, и распятый мессия тут не Христос, а тот, кто казнен рядом с ним — первый и главный «вор в законе». И мертвые пацаны заслужили место в развалинах римского портика, и «аллилуйей» им будет «Вязаный жакет» Шуфутинского — блатная жирная слеза.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Хоронить вечно

Этот фильм почитателям одноименной повести Павла Санаева, как кость в горле. Талантливые, хоть и несколько сникающие при повторной встрече квазимемуары «Похороните меня за плинтусом», в 1996-м скользнули неприметной для читателей тенью по страницам «Октября» и довольствовались лестной букеровской номинацией. А спустя всего несколько лет — в силу, конечно, собственной незаурядности, но еще и на энергично вспаханной Евгением Гришковцом ниве коллективно-интимных рефлексий позднесоветского отрочества — вымахали до супербестселлера. И в таком качестве до сих пор процветают, регулярно множа количество проданных экземпляров и приобретенных поклонников. Для них книжка про детство задохлика Саши, обреченного на жизнь в объятьях совершенно невыносимой, деспотичной, но на свой лад удивительной бабушки Нины Антоновны, стала чем-то очень личным. Любая интерпретация этого личного — априори грабеж со взломом и покушение с негодными средствами. В общем, Сергей Снежкин знал, на что шел, когда игнорировал могучий культ книжки (чье название, тем не менее, разрешил доносить своему фильму), выбирая художественную стратегию и следуя своему авторскому плану.

Приметливый взгляд двадцатипятилетнего автора повести в собственное прошлое, поставлявшее ему ресурсы для детства Саши, был помножен на победительную ироничность человека, от химер этого прошлого освободившегося. Химеры обернулись забавными причудами, мрак оказался отличным сырьем для черного юмора, и зарубцевавшиеся ранки можно было с кайфом почесывать до сладкого зуда, не боясь

«Похороните меня за плинтусом»

По мотивам одноименной повести Павла Санаева

Автор сценария, режиссер **Сергей Снежкин**

Оператор **Владислав Гурчин**

Художник **Мария Гринь**

Композитор **Святослав Курашов**

Звукорежиссер **Игорь Терехов**

В ролях: **Саша Дробитько, Светлана Крючкова, Алексей Петренко, Мария Шукшина, Константин Воробьев**

«Глобус»

Россия

2008

содрать корку. Пытаясь вроде бы оставаться по отношению к себе тогдашнему честным и трезвым, сознаваясь от лица Саши в несимпатичных и даже уродливых свойствах, развитых в нем болезнями и порочным устройством домашней жизни, Санаев в то же время лукавил, незаметно «подгружая» в малолетнего героя свои нынешние мысли, чувства и реакции. Это работало на интонацию повести, чей повзрослевший лирический герой почти равен автору, несмотря на то что серьезное литературоведение запрещает ставить здесь знак равенства. Так уж выходило из книжки, что герой вышел сухим — психически не потревоженным, морально не изуродованным — из очень больной семейной воды, которую сноровисто залил затем в сосуд привлекательной литературной формы. «Твоя мать мне когда-то сказала: «Я на нем отыграюсь», — ворчит бабушка в начале повести. — Так знай, я вас всех имела в виду, я сама отыграюсь на вас всех». Отыгрался, однако, внук, оставивший за собой последнее слово, причем с уверенных позиций победителя. Гротескно описывая детство Саши как острый травматический случай, Санаев в то же время с помощью разного рода литературных отвлекающих маневров планомерно мешал читателю додумать до конца простую мысль о тяжких последствиях для психики и нравственности, хотя последствий у такой травмы не могло не быть. По-видимому, эта мысль была писателю Санаеву некомфортна и нелюбезна, пусть даже разница между автором и лирическим героем известна ему не хуже нашего.

В свою очередь, Снежкин, умышленно отказавшись от услуг бывшего мальчика как рассказчика, от его глаз и от его слов, выбрал стороннюю точку зрения, предпочел взгляд извне и тем самым развязал себе руки. Он перекодировал санаевский «амаркорд» — горький, но летучий, нежирный —

«Похороните меня за плинтусом»

в густо замешенный психофизиологический очерк с мощной социальной нотой (его эмблемой следует, наверное, признать роскошный в своем лаконизме кадр, где бабушка с дедушкой отмывают Сашу в ванне после поноса, и в бежевой воде плавают советские купюры вперемежку с детскими экскрементами).

Снежкин не пощадил никого, и мальчика, пощадившего себя в книжке, в первую очередь. Хладнокровно дезавуировав победительное самоощущение рассказчика из повести, он решил финальный эпизод похорон в фильме таким образом, что стало ясно: к черту иллюзии, мальчик растет уродцем, а иначе и быть не могло. Стоя у бабушкиного гроба, Саша тихонько интересуется у мамы, когда они с сожителем будут делить наследство, и доверительно сообщает ей, что деньги спрятаны в таких-то томах Горького, в старом чайнике и в мешочке с рисом. А перед тем неожиданно нервный, так отвратительно прозвучавший в тишине мамин окрик: «Стой спокойно!» — это для забывших, что яблочко от яблони падает недалеко и что мама, жертва бабушкиной деспотии, сродни такому яблочку, увы, червивому.

Сшитая из глав-новелл монологическая повесть текла у Санаева в вольном русле — в фильме же драматургия жестко ввинчена в сутки с утренним хвостом: все события сгруппированы вокруг дня рождения Саши. День рождения имел место и в книжке, но Снежкин перепридумал его — использовал в качестве символического поля битвы бабушки (с дедушкой в тылу) и мамы (при поддержке ее сожителя) за мальчишку и его любовь. Бабушка норовит украсть у Саши этот день, тайком выдрав несколько страничек из настенного календаря, чтоб именинник-лишенец не ждал визита своей мамочки, «чумы бубонной», да и вообще «дни рождения бывают только у здоровых детей».

День рождения умышленно схвачен с двух сторон смертью. Фильм начинается с мышеловки, победоносно извлеченной дедушкой из подкроватной пыли: в ней затих перебитый надвое мышонок. А заканчивается все похоронами бабушки, которая свалилась с приступом в тот момент, когда они с дочкой, брызжа друг на друга пеной изо рта, тянули мальчика — каждая в свою сторону, натурально выкликая из зрительской памяти начальный кадр с мышонком, которого раздвоила металлическая пружинка. После ритуального визита к гомеопату Саша с бабушкой в заснеженном парке устроят мышиные похороны, и старуха на полном серьезе посоветует внуку бросить левой рукой на холмик горсть снега. «Когда меня будут хоронить, не забудь так же мне на гроб землю бросить», — проинструктирует она Сашу (тот в финале все выполнит строго по инструкции). «Ты мой мышонок... Как представлю тебя в могилке — сердце заходится, дышать не могу», — признается бабушка внуку в специфическом порыве любви, укрепив заявленную смысловую связь Саши с домашним зверьком. Третьим и красноречивым промежуточным элементом — между мышонком и мальчиком — в этом ряду выступает ширпотреб. Конкретно — японский кассетник: вечером, когда еще ничто не предвещало утренней развязки, бабушка с дедушкой, сверкая глазами, играют в перетягивание дорогущей двухсотдолларовой игрушки, которую бабушка в неожиданном порыве постановила презентовать внуку, а дедушка воспротивился, решив на пустом месте проявить характер и отстоять свою собственность, привезенную из поездки в капстрану.

С пространством Снежкин поступил так же энергично, как со временем. События повести хоть и происходили преимущественно в стариковской «двушке», но все ж знали выходы и в другие миры — во двор, на стройку, в санаторий, в школу, в парк аттракционов, да мало ли. В фильме почти ничего этого нет: мальчик заперт за тремя замками, а если высовывает нос на улицу, то лишь для того, чтобы тут же оказаться под мощным бабушкиным боком в дедушкиной «Волге». Единственный его побег быстро заканчивается поносом и водворением обратно. Думаю, городские пейзажи выпали из фильма совсем не из-за неподъемной для продюсеров реконструкции Моск-

вы 1983 года или не только из-за того. Снежкин с оператором Владиславом Гурчиным намеренно сжимает пространство до предельной тесноты-духоты, до ощущения «за плинтусом». Завешивает комнаты квартирки, в которой не особо развернешься (даром что полуноменклатурная, на «Аэропорте»), коврами и хрустальными люстрами. Замусоривает кухню банками, пакетами, коробками, мясорубками, пароварками, терками и прочей утварью для обработки и переработки продуктов, хранящихся в двух холодильниках, большом и поменьше. (Второй, к слову, приспособлен под хранилище сувенирной продукции для врачей: шоколадные конфеты, консервы — шпроты, лосось и даже икра, — среди которых встречаются экземпляры 1978 года). Так маленького Сашу обступает со всех сторон, обкладывает и душит неотвратимая бабушкина любовь.

Безумная бабушка не выпускает внука из этого затхлого, пыльного и даже если уютного, то очень уж специфически уютного мирка; она прячет туда Сашу, как под юбку, обнаруживая у него все возможные и невозможные хвори (самые страшные звери тут — золотистый стафилококк с муковисцидозом) и насилуя пилюлями, порошками, гомеопатическими горошинами, градусниками и клизмами. Это мир ее больной любви, а прочий мир для нее — безлюбовный, выстуженный, хоть такой здоровый на вид, такой морозный и снежный (вот, полагаю, главные основания для выбора зимней натуры).

Посланница опасного безлюбовного мира — ненавистная дочка, Сашина мама, спутавшаяся где-то там, на его бесприютных просторах, с пьющим художником. Соответственно, тесной квартирке бабушки и дедушки в фильме красноречиво оппонирует пустынная советская «стекляшка», пропитанная дешевым коньяком, где коротает время мама со своим небритым гением, дожидаясь момента, когда можно будет пробиться к Саше сквозь бабушкины заграждения с подарочной железной дорогой наперевес. Для этих двоих, наоборот, именно тут можно и жить, и дышать, а там, среди мясорубок и таблеток, нет ни жизни, ни продыху.

В повести автор не раз объяснял, каким образом так получилось, что маму от Саши отлучили. Фильм этими мотивировками пренебрегает как несущественными: Саша живет с бабушкой, маме свободный доступ к нему закрыт, и этот факт — самодостаточный знак общего вывиха наличной жизни. Примета тотально ненормального существования, где старуха с взрослой дочкой (каждая — на свой лад уязвленная недостатком любви окружающего мира) терзают и калечат своей любовью ребенка, а мужики при них — одно название: первый — типичные «штаны» в вязаной домашней кофте, даром что народный артист; второй — мятый тип с явным комплексом непризнанного гения-нонкомформиста. А посредине — «гниющий» от всевозможных болезней мальчик.

Снежкин умеет обращаться с актерами и добиваться от них искомого на путях сотворчества — и в лучших его фильмах, и в не самых удачных это режиссерское умение заметно и дает результат. В «Плинтусе» актерский квинтет работает, как часы. На роль Саши — в фильме принципиально не главную — режиссер очень точно нашел бледного до питерской прозрачности мальчика Сашу Дробитько и «выжал» из него убедительнейшего маленького старичка. Мария Шукшина смело может считать сыгранную ею в «Плинтусе» маму, этакое нелепое, внутренне бесформенное облако в нахлобученном на голову песце, одной из лучших своих ролей за карьеру. Алексей Петренко в роли деда — отдельное и личное достижение режиссера Снежкина в «Плинтусе», и я бы даже не постеснялся назвать это достижение уникальным. Ему удалось почти невозможное: отмыть, отскоблить, отдраить актерский механизм могучего Петренко, освободить его от всех «ракушек», которыми тот оброс за последнее десятилетие и которые так нещадно и увлеченно эксплуатировал, что даже самые «актерские» режиссеры пасовали. А вот Снежкин взбунтовался, нашел аргументы и способы, и Петренко у него, как после

омолаживающей процедуры, чист, спокоен и сосредоточен на внутренностях порученного ему закрытого характера.

Особая статья тут — бабушка. Матерый человечище, артистичный семейный деспот, ёрничающая карга, заботливая старуха нянька, обладательница и жертва дурного, необузданного нрава, невоздержанная на язык и фонтанирующая изобретательными проклятиями ругательница со своим грандиозным и, увы, не вошедшим в фильм «тыц-пиздыц!», — и все это разом.

Бабушка из повести в юности мечтала о сцене, но актрисой так и не стала. Бабушка из фильма все же выучилась на актрису и даже, если не врет, подавала большие киевские надежды, но принесла себя в жертву мужниной карьере. Эта новая подробность ее биографии стала существенным обстоятельством, сформировавшим замысел безумного квартирного спектакля, гротескного театрального действа, которое устраивает для себя и для домашних Нина Антоновна, избывая свои боли, страхи и страсти.

Светлана Крючкова сыграла бабушку с безоглядной смелостью, в повышенном температурном режиме, исполнила роль размашистой гуашью. Предстать некрасивой на экране никогда не составляло для этой актрисы проблему: ее некрасивость могла быть на свой вкус даже изысканной, как у перезрелой невесты, пышнотелой купеческой дочки Агафьи Тихоновны в «Женитьбе»; могла быть комичной, как у веснушчатой толстухи Моховой в «Утомленных солнцем». Здесь она драматична, здесь — женщина, тело и лицо которой вообще не потревожены косметическим уходом и целиком состоят из жизни, ею прожитой. Некрашеные седые космы, схваченные подобием обруча. Неаппетитно открытый лоб, глаза с набрякшими веками, мешки, складки, подбородки. Грузное тело, не помещающееся в линялый цветастый халат, а то вдруг — затянутое в совершенно неуместное трико. Распухшие ноги, на которых она безостановочно курсирует по кухне; натруженные руки вечно при каком-нибудь домашнем деле: жарят, парят, гладят, мелют, шинкуют, натирают. И при этом — нерв, огонь, клокотание, мгновенные припадки дичайшей ярости, когда не поймешь, очередной ли это семейный концерт по заявкам или обезумевшая старуха всерьез, катаясь по полу и стуча ногами, с гортанным хрипом расцарапывает себе лицо в кровь. Может быть, роль бабушки выиграла бы еще больше, если бы в некоторых ее фразах (скажем, в гигантском последнем монологе по телефону) амплитуда актерского тона была шире, синусоида — причудливее: с перепадами порезче, с неожиданными обрывами, уходами в тишину. Порой взятая актрисой и режиссером нота из-за яркой определенности своего окраса утомляет. Это с одной стороны, а с другой — ведь бабушки и должно быть невыносимо много в этой тесноте, ведь мы и должны от нее уставать морально и физически. В любом случае задача перед Крючковой стояла сложнейшая — свести в поле единого характера разноприродные, казалось бы, женские свойства, воплотить психически больную (а Нина Антоновна, несомненно, больна), не разменивая персонаж на клинические подробности из медкарты, сгустить историю частной старухи до высказывания про почву и судьбу, но чтоб само сгущение осуществилось без видимого насилия над житейской тканью. Так и происходит в лучшие мгновения этой роли — когда бабушка, лежа на гигантской кровати, откровенничает с внуком (убийственный план сверху: женщина-матерь-туша и мальчик-комочек лицом друг к дружке, а сзади к мальчику резиновой пуповиной подведена клизма). Или когда она с неожиданной залихватской легкостью пускается на своих слоновьих ногах в пляс, размахивая платком под музыку из дедушкиного магнитофона. И вот уже не пляска это, а макабрический танец, и вот уже не припадочная раскрасневшаяся бабка выделывает коленца, а сама здешняя, местная, отечественная жизнь в убогом позднесоветском халате, обхватившем расплывчатое тело, безумствует среди ковров, хрусталей и банок с гречей. И вот уже не бабушка это мучает бедного Сашу невыносимой любовью, от которой один шаг до ненависти и обратно, а Родина-мать железной рукой реализует для своего выкормыша безумный план «самого счастливого детства».

Снежкин эти смыслы, конечно, не педалирует, но ни в коем случае не отрекается от них. Иначе не стал бы он, скажем, водружать на массивный дедушкин письменный стол классическую лампу из «ленинского кабинета». Не усаживал бы самого дедушку за машинку выстукивать что-то идеологически выдержанное со ссылками на очередную брежневскую речь. А бабушку не награждал бы расхожим бытовым антисемитизмом (которым не страдала героиня повести, меж тем как ее прототипу, рассказывают, он был присущ в достаточной мере). И неспроста, конечно же, мамин сожитель Толик приобрел в фильме диссидентские замашки: дома он ходит в обнимку с «голосистым» радиоприемником, а во время уличной стычки с дедом клеймит в его партийном лице весь советский строй и обещает его и на Новодевичьем кладбище достать.

Не сразу становится ясно, что «Похороните меня за плинтусом» состоит в отношениях с другим недавним питерским «трупным» фильмом. И по времени описываемых событий они почти полностью — разница в год — совпадают. «Плинтус» и «Груз 200» не похожи ни характерами, ни режиссерскими методами никак. Однако смысловая общность обнаруживается. Как и балабановский фильм, «Плинтус» делает вид, что он всецело про «там и тогда» и что якобы сосредоточен на срединных 80-х (бабку хоронят, как хоронили бы «советское прошлое», — в кумачовом гробу, а сверху партийные гвоздики). «Плинтус», что забавно, даже позволяет себе схожий с «Грузом» прокол в фонограмме: если помните, «Пионерскую зорьку» в «Грузе» передавали почему-то в воскресенье, а в «Плинтусе» с какой-то стати «Радионяня» распевает свою песенку в четверг. Наконец, «Плинтус» так же размыкает смысловые границы повествования от формальных узких советских пределов двадцатипятилетней давности до действительного контура российской жизни если не на все времена, то на долгие и долгие.

У Балабанова могучий образ Родины-матери троился: мстительница с ружьем, опухшая от пьянки старуха мать и заплаканная глупая девчонка в белых носочках. У Снежкина она выступает в единственном лице грозовой, больной, несчастной и обуянной уродливой любовью старухи, типологически явно родственной и Родине-матери с плаката художника Тоидзе, и совсем недавней другой бабке-воительнице, навещавшей внука на дальних рубежах в сокуровской «Александре». Снежкин, повторю, лики своей Родины-матери-бабки не размножает — с тем важным уточнением, что у этой старухи есть дочь-продолжение, существо невнятное и нежизнеспособное.

Двойственность русской жизни в «Грузе» была реализована чередой внятных персонажных расколов (кряжистого обывателя — на брата-профессора и брата-военкома, пьющего мужика — на деревенского куркуля и грязного люмпена и т.д.), в «Плинтусе» же приметами такой двойственности становятся перебитый надвое мышонок и разрываемый между мамой и бабушкой мальчишка. Ну и контраст между захламленным «гнездом» и продуваемой всеми ветрами распивочной — какое из двух этих зол прикажете выбирать? Выбор тут только один — щель за плинтусом.

НИНА ЦЫРКУН

Love, actually

Улица корчится, безъязыкая...
В.Маяковский

Вот он, наконец, коллективный портрет поколения конца нулевых. Ничего героического, суперменистого; ничего гламурного, хайлайфистского; ничего криминального, бандитского. Психофизика невзрачная. Квеловатый журналист, корпускулярная частица офисного планктона, с утра вынырнувшая после вчерашнего клубешного угара, чтобы осознать, что не знает, «как сказать». Помятый на вид провинциал, неделя, как освободившийся и добравшийся из Хабаровска в столицу, чтобы набраться «ощущений». Кудлатый глухонемой сапожник, мимо которого прошумели, не задев в его подвале, сытые нефтеналивные годы. Загремевший в психушку цирковой артист с мрачно-туманным будущим. «Бутерброд»-Креветка с навязчивой манией целоваться с каждым встречным-поперечным, нарываясь на тумаки. Компания пестрая, но как на подбор тупокосноязычная, в пределе — глухонемая, как сапожник, или общающаяся только затверженными рекламными слоганами, как рекламщик, двигатель торговли.

У каждого поколения есть свой язык, общеупотребительный и художественный. Словечко «железно», оставшееся нам на память об оттепели вместе с душевным черно-белым странствием за солнцем и по Москве. Интеллигентский треп с утопленным в подтексте смыслом неулыбчивых инженеров-мэнээсов, летавших во сне и наяву. Блатной жаргон «братков» и чернуха эпохи перестройки. Нулевые свели словесную коммуникацию до десятка слов-паролей, обозначающих либо приблизительность («типа»), либо пол-

«Короткое замыкание»
Киноальманах
Продюсер **Сабина Еремеева**
Студия «СЛОН» при поддержке Министерства культуры РФ
Россия
2009

ную симуляционность смыслов («как бы»). Корчи безъязыкой улицы отразились в припадочно-бесформенном кино, утратившем жанровую определенность, что само по себе и не ново, а хуже того — погрязшем в бесчувствии как норме жизни.

«Короткое замыкание» возникло как жирная точка в конце эпохи незаслуженного довольства и как манифест, знаменующий начало пути к вынужденному аскетизму, естественным образом требующему обращения к авторесурсу. Пятеро фронтменов сегодняшнего российского кино, волею продюсера Сабины Еремеевой, собравшей на проекте звездный флэш-тим, практически не сговариваясь, сняли по сюжету о любви — вы не поверите — без секса. Со времен «Маленькой Веры» если любовь и прорывалась на экран, то исключительно в облатке его, родимого. И вдруг оказалось, что секс и любовь вовсе даже брат с сестрой и могут ходить поодиночке. Прорыв, что и говорить.

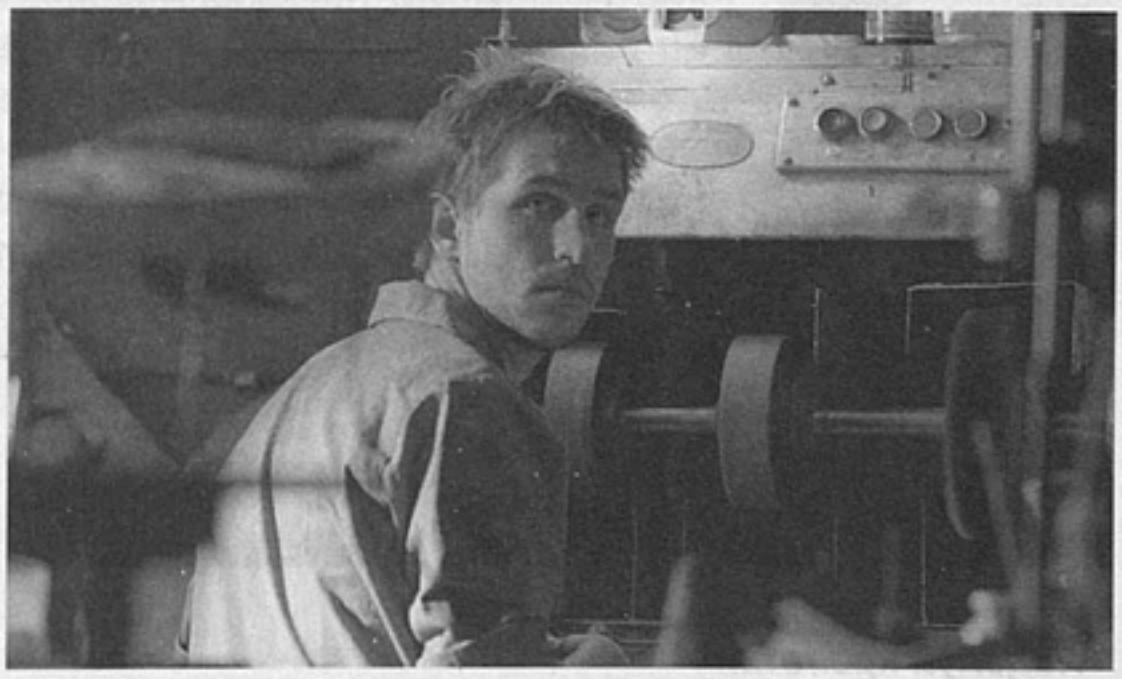
Саша (Александр Яценко) из сюжета Бориса Хлебникова «Позор», будто закончивший «свободное плавание» в тихой бухте какой-то газетенки и ныне носящий гордое звание журналиста, — на самом деле типичный представитель этого безразмерного племени, который и гороскопы сочиняет, и сюжеты на актуальную тему лудит; качество того и другого известно. Получив накачку от редактора, Саша отправляется на задание: опросить жильцов дома насчет ремонта трубопровода. Явившись на место, он вдруг упирается взглядом в рядовую, в общем-то, надпись на распределительной будке: «Оля — сиська». И что-то его торкнуло, заставило искать героиню граффити. Не иначе, взыграло в нем воспоминание детства, когда понравившихся девчонок мальчишки дергали за косички или долбали портфелями по голове. Так и вышло: «журналистское расследование» выявило наличие светлого чувства раздолбая Коли к девушке Оле. Стало быть, «Оля — сиська» расшифровывается как «Оля + Коля = любовь». До полного хэппи энда дело не доходит, но

«Позор»
Авторы сценария **Максим Курочкин, Иван Угаров**
Режиссер **Борис Хлебников**
Оператор **Шандор Беркеши**
Художник **Ольга Хлебникова**
В ролях: **Александр Яценко, Илья Щербинин, Ирина Бутанаева, Евгений Сытый, Ольга Онищенко, Екатерина Кузьминская, Евгения Агенорова, Альбина Тихонова, Александр Кащеев**

он подразумевается: Хлебников оставляет скрюченную фигурку тщедушного Коли в холодном пустынном пространстве неуютного двора под окнами «Джульетты», которая, получив вводную информацию от Саши-журналиста, хотя бы из любопытства должна выйти на балкон. Хлебников, похоже, не отказал себе в цитате. Проходя мимо Коли, Саша дружески хлопает его по плечу, и тот валится на бок, застывая в той памятной позе эмбриона, в которой зарылся в стог сена герой Олега Янковского в финале «Полетов во сне и наяву». Разница лишь в том, что Сергей Макаров из уютного советского 1982 года засыпал в теплом, мягком стогу, а Коля из 2009-го — на сквозняке холодного заплеванного асфальта безлюдного двора.

Иван Вырыпаев сделал сюжет «Ощущать» в стиле домашнего видео, снятого безымянной польской девушкой, прилетевшей на несколько часов в Москву. После ритуального посещения Красной площади при параде она оказывается в проходном дворе, где перед ней нарисовался парень в дешевом костюме с красным сердечком на лацкане. Он по-приятельски обращается к ней с какими-то словами — само собой, по-русски. Она отвечает по-английски, понимания не получается. А ему слова и не нужны: «А чего тут понимать-то? — поясняет философ новой коммуникабельности. — Ты ощущай, не понимай. Теперь только ощущать надо. Это нормально. Чего тебе это понимание даст? Ничего». Но гостья из Евросоюза действует по-привычному, листает разговорник и выясняет, что парня зовут Митя. Потом опять Красная площадь, концерт — и кто-то ее снимает на ту же самую камеру, Митя, наверное, кто же еще. А дальше опять Шереметьево, возвращение и разговор за кадром со своим парнем, который допытывается, кто же этот тип на видео и всё ли у них с ней самих-то в порядке. Она отвечает, что да, всё в порядке, но с каждым словом голос звучит все неувереннее, как будто только теперь она понимает, что прошла, пролетела мимо чего-то важного. Не ощутила.

«Ощущать»
Автор сценария, режиссер **Иван Вырыпаев**
Оператор **Федор Лясс**
Художник **Маргарита Аблаева**
В ролях: **Каролина Грушка, Алексей Филимонов**



«Срочный ремонт»
Авторы сценария **Андрей Мигачев, Петр Буслов**
Режиссер **Петр Буслов**
Оператор **Игорь Гринякин**
Художник **Ульяна Рябова**
Композитор **Дарин Сысоев**
В ролях: **Иван Добронравов, Евгения Свиридова, Татьяна Жукова**

«Ким»
Автор сценария **Константин Федоров**
Режиссер **Алексей Герман-младший**
Оператор **Евгений Привин**
Художник **Сергей Тырин**
В ролях: **Карим Пакачаков, Анна Екатерининская, Павел Сергиенко, Александр Безруков, Дмитрий Владимиров, Дмитрий Воронец, Арон Мельников, Николай Андреев**

«Поцелуй креветки»
Авторы сценария **Андрей Хаас, Кирилл Серебренников**
Режиссер **Кирилл Серебренников**
Оператор **Олег Лукичев**
Художник **Николай Симонов**
В ролях: **Юрий Чурсин, Юлия Пересильд, Алена Долецкая, Андрей Савельев, Анастасия Голуб, Светлана Бриллиантова, Андрей Фомин, Александр Виноградов, Владимир Дубосарский, Виталий Хаев, Псой Короленко**

«Срочный ремонт» Петра Буслова не обошелся без лужи крови-щи, но, вообще-то, это почти притча о современном глухонемом Герасиме, который вместо собачонки лелеет у груди девичью туфельку. Сидит он в своем сумрачном подвале, как средневековый алхимик, втайне мечтающий воссоздать из этой оставленной в починку туфельки живую прекрасную девушку. В отсутствие связи с внешним миром он реконструирует его, сводя в любовном танце чужие штиблеты, шпильки и кроссовки, посылая привет чаплинскому «танцу булочек». Любовный экстаз глушит ледяным душем и нежно рисует на запотевшем стекле туфельку, потом вырастающую на стене гигантским символом-фетишем. В своем гипнотическом ожидании он не замечает, как рука попадает в жернова станка. Но живая болтливая «принцесса», явившаяся получить заказ, неумолчно выясняя по мобильному отношения с каким-то Лешей, мечте не соответствует. И не видит, как хлещет кровь из раны, и плевать ей на этот щемящий остановившийся взгляд, полный боли.

Сюжет Алексея Германа-младшего называется «Ким» — по имени главного героя (Карим Пакачаков), циркового артиста-фокусника, почему-то отправленного на остров в психушку, куда все прибывают ненадолго, а остаются навсегда. «Полечим, а лет через двадцать отпустим», — утешает его санитарка-карлица, карикатурка медсестры из форомановского «Полета над гнездом кукушки». Фирменный фамильный антураж Германа узнаваем с первой минуты — промозглая сырость, туман и атмосфера безнадеги, погруженная в унылый ландшафт северного приморья, где пациенты на правах зэков разбирают на металлолом бывшие подлодки, славу отечественного морфлота. И последний солнечный день в году давно прошел с приездом Кима, который из всех своих слабых сил пытается осветить весь этот мрак зажегшейся в кулаке лампочкой. А охватившую его любовь к затюканной серыми буднями

врачихе, подобную неукротимому стремлению Макмерфи вырваться из застенка дурки, гасят инсулиновым шоком.

Этот депрессивный сюжет сменяется бурлеском-гиперболой Кирилла Серебренникова «Поцелуй креветки», который отчасти закольцовывает альманах первым эпизодом, где тоже шеф дает накачку нерадивому сотруднику, посылая на очередное задание. Сотрудник (Юрий Чурсин) работает «креветкой» — в ядовито-розовом прикиде экзотического членистоногого он, пританцовывая, шныряет по набережной, рекламируя рыбный ресторан. У него, правда, бзик — прицепится к кому-нибудь и давай целовать в губы. Наверное, от неутоленной жажды любви, за что и получает по морде. Правда, одна женщина (Алена Долецкая, между прочим, — шеф-редактор Vogue) пожалела — сунула тыщу, денежка потом очень кстати пришлась. Но чаще — бьют. Байкеры и жлобы, тусовщики и морячки, а также менты. Тем не менее, получив свое, неутомимый Креветка поднимается, собирает детали своего маскарада и вновь декламирует: «Живая музыка! Народный стриптиз! Только морские радости смывают мирские печали!» Он вообще, будто не зная других слов, изъясняется исключительно рекламными слоганами, в том числе с девушкой Ирой (Юлия Пересильд), которая как раз решила удрать от своего парня. И вместе они, сиганув с парапета в воду, прячутся на катере, расплатившись той самой тыщей. А с наступлением зари освещенный лучами солнца Креветка внезапно преображается, дурацких слов, вроде «Наш ресторан зажег огни — лучшее время для любви!», уже не произносит, даже имени своего не называет. Становится таким красавцем, и куда только все его синяки и шишки подевались, а легкие шрамы на носу только украшают, как настоящего мужчину. И катер этот — как «Аталанта», как «Титаник» с Ди Каприо и Кейт Уинслет, перевозит их с Ирой на другой берег, в другую, еще неведомую, но наверняка лучшую и настоящую жизнь. Вода смыла мирские печали... Такой вот пафосный финал, за которым так и слышатся восторженные аплодисменты кинозала. Если только этот финал не привиделся в последнем сне от души отметеленному ментовскими дубинками Креветке, которому, как актеру Юрию Чурсину, уже не надо только изображать жертву... Потому что Серебренников лукаво указывает зрителю на то, что не надо в этом маскараде доверять маскам: какие менты из художников Виноградова и Дубосарского, какой лодочник из Псоя Короленко!

Черный юмор Серебренникова, многозначительная недосказанность Германа-младшего, медитативная заторможенность Хлебникова, жестокая романсовость Буслова, заряженный кислородом видеоарт Вырыпаева, объединенные замыслом продюсера Сабины Еремеевой, сложили алфавит нового киноязыка, в кратком формализованном виде явившемся в альманахе «Короткое замыкание». Что характерно — в альманахе о любви, в соответствии с художественным темпераментом каждого режиссера любви более или менее счастливой, несложившейся или трагичной. И, что удивительно, без секса.

КОММЕНТАРИИ

Антон Лосенко.
«Фемида».
1765

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

Радостная игра

Отбор картин для фестиваля — огромная работа, отборщики составляют программу, исходя из формата фестиваля и ситуации в кино на данный момент. Задача жюри — проанализировать свои впечатления, составить мнение и выбрать из представленных картин те, которые кажутся наиболее достойными. Думаю, что крайне редко жюри при этом решает какие-то концептуальные задачи. Аналитики по результатам фестиваля могут делать какие-то выводы. У жюри более непосредственная, прямая цель — оценить представленную программу и выбрать в ней лучшее. Я бы не сказал, что у нас общий взгляд на кино, схожие интересы, но заседание прошло легко и стремительно, и решения были единодушными. У нас обнаружились общие приоритеты. Конечно, мы проверяли себя, уточняли некоторые моменты, советовались. Но в результате первые высказанные мнения оказались окончательными.

Программа фестиваля получилась очень цельной, в ней прослеживается общая тенденция. Был представлен, в основном, радикальный артхаус, но для жюри это не принципиально. Если бы, скажем, в конкурсе были одна-две сильные, но абсолютно мейнстримные картины и мы бы отдали им призы, выказав таким образом свои предпочтения, это говорило бы о какой-то отчетливой позиции по отношению к артхаусу. Но в данном случае — никакой предвзятости, мы просто выбирали из того, что было.

Я считаю, что «Кинотавр», главный российский фестиваль, должен ориентироваться скорее на серьезный, качественный мейнстрим. Сам фестиваль не формирует индустрию, он выбирает из того, что есть — из картин, снятых примерно за полгода до него. И мы видим, что за последние полгода наша киноиндустрия не произвела ничего достойного в сфере мейнстрима. Это и определило конкурсный отбор. За прошедшие несколько лет было снято много жанровых, развлекательных картин, для которых фестивали стартовой площадкой не являются. Они ими не интересуются, и это взаимно. Отборщики «Кинотавра» продемонстрировали нам некий срез арткино на данный момент. А жюри в этом срезе попыталось своими — хоть и совпавшими, но субъективными — оценками выразить собственное отношение к этой кинопрограмме.

Мы особенно не задумывались о том, что наше решение вызовет негативные отклики. Договорились не придавать этому слишком большого значения.

Фестивальные призы — нечто вообще-то символическое, эфемерное: все, кроме создателей картин, о них забывают через месяц или через год после фестиваля. Это такая замечательная, радостная игра. Настоящую ценность фильма определяют не только фестиваль и призы, но — и это главное — его дальнейшая судьба и, конечно, время. Большинству зрителей практически безразлично, получил ли фильм, который им нравится, призы. Фестиваль — это зашкаливающие эмоции, восторг и разочарования. Но я не всегда понимаю остроту реакций на решения жюри. Авторов еще можно понять, но переживания других членов киносообщества порой для меня необъяснимы. Хотя это тоже часть игры, потом время все расставляет по своим местам, все про фестиваль забывают и живут своей жизнью, не вспоминая о недавних страстях.

У артхаусного фильма, независимо от того, получил он призы или нет, довольно сложная судьба в России. Зрителей авторского кино, даже самого качественного, в нашей стране практически нет. Примерно пятьдесят тысяч человек готовы пойти в кинотеатр и заплатить за билет. Бывают редкие исключения, связанные с именами отдельных знаменитых режиссеров, чьи работы ждут с нетерпением. Но в среднем аудитория артхауса, повторяю, всего пятьдесят тысяч зрителей, даже если говорить не о всей стране, а о двух главных городах — Москве и Санкт-Петербурге. Для России это смешные цифры, но таковы факты. Сломать эти показатели практически невозможно никаким фестивальным успехом. Кстати, если говорить об исключениях — это фильм Звягинцева «Возвращение», который получил аж два приза в Венеции. Это редчайший случай, вокруг которого возник скандал. Все это вызвало интерес у нашей публики, и некоторое время интерес к «Возвращению» был очень высок. Но не зашкаливал. Вот как влияет фестивальный успех.

Думаю, что даже если какая-то российская авторская картина получит приз престижного фестиваля, например Каннского, то это не сильно повлияет на ее прокатный успех в России. За рубежом, прежде всего в Европе, он, безусловно, будет востребован, а у нас, я думаю, количество зрителей в кинотеатрах увеличится не принципиально. Прокатчикам в этой ситуации работать очень тяжело. Даже те, кто любит арткино и смотрит его, чрезвычайно редко ходят в кинотеатры. На «Кинотавре» были очень достойные артхаусные работы, и можно надеяться, что их ждет хоть сколько-нибудь успешное будущее. Не знаю, какова их международная прокатная судьба, но мне кажется, что, например, картина Мизгирева имеет все шансы на успех за рубежом.

Я не искусствовед и не критик, чтобы судить о направлениях и тенденциях в нашем кино. Мне кажется, что у каждого режиссера — свое лицо, свой почерк. Я не люблю соединять их в стаи, каждый фильм — так или иначе уникальная работа, талантливый режиссер — это всегда индивидуальность. Если кто-то из молодых режиссеров считает себя чем-то обязанным, например Балабанову, то причины лучше уточнить у них самих. Со стороны, может, и видны какие-то параллели, но я нахожусь внутри кинопроцесса, и мне сложно судить об этом. С одной стороны, мне неловко, с другой — меня это просто не интересует. Меня занимают отдельные фильмы как таковые, вне контекстов. Если я вижу хороший фильм, мне не особенно важно, как и почему он появился, кто вдохновил режиссера. Главное — результат. Выявлять закономерности, навешивать ярлыки — дело критиков. Это тоже игра, по-своему любопытная, но сам я в ней не участвую.

Записала Елена Паисова

АВДОТЬЯ СМИРНОВА

Альтернатива тотальному позитиву

На мой взгляд, никакого концептуального жеста в решении жюри не было. Решение было абсолютно спокойным, взвешенным. Почему его приняли за жест — вопрос не к нам. Мы ни секунды об этом не думали. Просто вполне единодушно сочли, что в программе есть картина, которая принципиально сильнее остальных, она произвела на нас наиболее мощное впечатление. На заседании был забавный момент, когда один из членов жюри предложил каждому составить свой список, а потом уже обсуждать и договариваться. Мы по-честному все написали, а потом с изумлением обнаружили, что наши списки совпали. И тогда стало очевидно, что договариваться, собственно, и не о чем, решение было единодушным. То есть все это было очень легко. Нас могут даже обвинить в том, что слишком легко. Но в тот момент мы вообще не думали, что мнение жюри может быть воспринято как какой-то жест.

Не представляли мы и возможных негативных откликов на наше решение. Все были страшно довольны, что нам удалось, не переругавшись, вынести разумный, на наш взгляд, вердикт, который не вызвал недовольства ни у кого из членов жюри. Ни у одного из нас не осталось ощущения, что его склоняют к решению, с которым он принципиально не согласен. Во время дискуссий даже не возникало мысли о том, что наши суждения начнут критиковать. В жюри фестиваля всегда входят разные люди, мы ожидали, что в этот раз будут достаточно мучительные разногласия, и были невероятно довольны, что обошлось без них.

Я считаю, отбор был просто великолепный. Прекрасный, очень интересный конкурс, в котором свои работы представили сильные и талантливые молодые режиссеры. И если говорить о справедливых решениях, то, безусловно, остались картины обделенные, которые очень хотелось наградить. Они достойны награды, но в данном раскладе по каким-то критериям проиграли, не дотянули. Это, прежде всего, «Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова и «Миннесота» Андрея Прошкина. За эти работы я и другие члены жюри искренне переживаем.

Как правило, принимая решение, жюри либо следует определенному выбранному принципу, либо старается никого не обидеть, раздать «всем сестрам по серьгам». У нас принцип сложился сам собой — мы его не придумывали, не оговаривали, он возник спонтанно, потому что наши мнения органично совпали. На каждом обсуждении мы все больше убеждались, что самая сильная работа, достойная главного приза, — картина «Волчок». Мы не пытались распределять призы, нас не волновало, что один фильм собирает все награды. Из-за этого картины, без сомнения, достойные призов — такие, например, как «Миннесота», очень интересная, глубокая экзистенциальная драма с мощными актерскими работами и вдумчивой режиссурой, — пролетели мимо наград. Жалко? Безусловно. Но иначе надо было бы давать их по принципу «лишь бы никого не обидеть».

Я не теоретик искусства, чтобы определять направления, устанавливать закономерности в современном кино. Это совсем не моя задача. Просто я вижу, что пришли молодые режиссеры с новыми голосами, которые понимают, что такое докудрама, работали с ней, хорошо знают свой материал, умеют пользоваться приемами «Театра.doc». И вообще хорошо знают современный театр и то, что в нем происходит. Пришло поколение режиссеров, которые намного больше интересуются мировым искусством, чем предыдущее.

По поводу самих картин могу сказать одно: у любого думающего человека в России оснований для оптимизма нет. И наше арткино — тому подтверждение. Противоположный взгляд нам бесконечно и в огромных количествах предоставляет телевидение, несущее вечно бодрый позитив. Показанные на нынешнем фестивале работы как раз и являются альтернативой тотальному позитиву, бессмысленному и беспощадному. Я не считаю конкурсные картины чересчур жесткими. «Сумасшедшая помощь» и «Сказка про темноту» — вовсе не мрачные работы. Они грустные, это другое дело. Но ведь жизнь человека вообще грустна, поскольку заканчивается смертью. Да, в «Сказке про темноту» показаны убогие, неприкаянные люди, да, они разговаривают матом. Но они хотят, стремятся любить, пытаются соскрести с себя все жуткие наросты и ракушки, добраться до своей человеческой сущности.

Нельзя говорить, что кино уводит от реальности, отражает ее, подражает ей или воссоздает ее документально. Это невозможно. Искусство всегда создает параллельный мир, иначе это не искусство. Задача каждого художника именно в том, чтобы создать такую реальность и заставить нас в нее поверить.

Знаю, что многие говорили о конфликте поколений. Но я не вижу его. Существует извечное противостояние умных и глупых. Возраст тут совершенно ни при чем, он не гарантия от глупости. Водораздел идет по совершенно другому признаку. Пожилой вовсе не обязательно умный.

Разговоры о том, что молодое кино чернушное и бездарное, идут давным-давно. Три фестиваля назад падали в обморок от фильма Юрия Мороза «Точка», потому что он про страшный быт проституток. Но это не помешало режиссерам старшего поколения, например Андрею Смирнову и Андрею Кончаловскому, полюбить эту картину. Фильм «Игры мотыльков» Андрея Прошкина, насколько я знаю, также очень нравится Кончаловскому. Например, Александр Митта никогда не будет критиковать молодое кино, потому что он очень чуток к кинематографу, понимает его, тонко чувствует. А эстетические воззрения Станислава Говорухина, который критиковал фестивальную программу, и двадцать лет назад были довольно сомнительными. Человек может быть талантлив в своем искусстве и совершенно нечувствителен к чужому, и наоборот. От возраста это совсем не зависит.

Записала Елена Паисова

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Раскольники

Фестивальные обзоры, как правило, завершают оценкой работы жюри. Судейские вердикты редко встречают одобрение прессы, тем более — участников конкурса. Понятное дело, соберись другие жюристы, глядишь, и лауреатский лист напишется по-иному. И провокативный «Догвиль» не окажется выплеснутым за борт, а не радикальный по режиссуре, хотя важный публицистический опус Майкла Мура не удостоится каннского триумфа. Скажи, судьи кто, и с большой долей вероятности можно предугадать вектор судейских предпочтений. Радикал Шон Пенн к недоумению многих вознес на вершину успеха скромный, однако серьезнейший «Класс» Канте, проигнорировав каннскую номенклатуру: Дарденнов, Иствуда, Содерберга, Кауфмана, Вендерса. Фрирз, презрев экспертные прогнозы, развернул киномир к осмыслению социального переустройства Румынии. Интеллектуалка Юппер восхитилась аскетичной напряженностью последнего фильма Ханеке, а умнейшая Суинтон — минималистским произведением уругвайца Адриана Биньеса, в котором кинематографическая пластика сконцентрирована в зрачке, направленном внутрь человека.

Тут самое время поговорить о принципах работы членов жюри.

За скобки выводим политический аспект (в последние годы нехотя уползающий в тень), дипломатический (директор форума благожелательно намекает на преимущества того или иного фильма), модную тему («в этом сезоне «носят» документированные драмы, лучше филиппинского пошива»), личные связи (в кинематографическом мире все со всеми повязаны, арбитру нелегко освободиться от тесных уз и проигнорировать фильм, произведенный, допустим, братством Вайнстайнов, с которыми он, например, Тарантино, намеревается работать). Разводим эти проблемные тучи руками, и перед судейской коллегией проступают свидетельства смысловых предпочтений.

Можно с максимальной толерантностью подойти к конкурсной программе. Как мудрый доктор, неслышными шагами приблизиться к кровати больного — а кто скажет, что наш кинематограф здоров? Что ж, горло спокойное, глазки ясные, живот мягкий. Завтра, в крайнем случае, на следующей неделе помчитесь на съемку, как новенький. Такой «докторский» метод обеспечивает медали. Если не всем сестрам, то всем кинематографическим тяжеловесам. На западных фестивалях режиссерам с мировыми именами, у нас — более или менее внятным работам, а также всенародно любимым артистам. Для подтверждения надежд и открытости будущему назначается приз дебютанту (благо, он зарезервирован регламентом). Критики не обескуражены, у них свой приз, позволяющий ощутить внутреннее превосходство: кого еще, кроме нас, волнует судьба авторского кино? Впрочем, порой и критики дуют на воду, опасаясь обжечься принципиальным решением (поучительный случай с «Грузом 200»).

Есть иной путь. Он тоже, хотя в меньшей степени, распространен в фестивальной практике: игнорировать очевидные ожидания. Сформулировать по-

зицию. Нащупать вектор движения, потенциал развития и поощрить картины, возможно, несовершенные, но заключающие в себе некую инновацию (пластическую, ритмическую, смысловую, интонационную).

Нынешний «Кинотавр» будет вписан в историю нового отечественного кино как узловой, поворотный момент. Отдельные попытки описать или прочувствовать ускользающую реальность, заявленные поодиночке на предыдущих сочинских смотрах («Изображая жертву», «Свободное плавание», «Шультес», «Дикое поле», «Все умрут, а я останусь»), ныне собрались в некий ряд. И в усилии расслышать вызовы времени, а также пространства, показать людей, задыхающихся в его пределах, но при этом мечтающих из него вырваться.

Журналисты дружно возмутились: «Что ж у вас все черно-мрачно-беспросветно?» У вас?

За исключением двух, быть может, фильмов, по непонятным причинам прорвавшимся в конкурс (у отборщиков свои проблемы и непреодолимые преграды), программа выстроилась в поколенческое высказывание. Формулироваться оно начало уже фильмом Открытия. «Короткое замыкание», несмотря на разнокалиберность киносюжетов, — сообщение содержательное. Мы есть. Разные. Разноталантливые. Разномыслящие. Но после сборника «Прибытие поезда», заявившего о приходе в кино поколения Балабанова — Месхиева, это первое существенное суждение о тщетных, но совершенно необходимых усилиях коммуникации с невыдуманным миром. Собственно, конкурс, подхватив эстафету, продолжил эту заботу: поймать в сачок — в зрачок — нашу зыбкую реальность. Жюри оставалось лишь расслышать это рассыпанное по отдельным опусам высказывание, разглядеть коллективный портрет времени, предложенный актуальными, социально ответственными российскими режиссерами. На примере этой программы и в ее рамках наметить маршруты движения молодых кинематографистов. Непредвзято, без оглядки на регалии — среди равных — выбрать если не лучшее (что порой было неочевидно), но иное и хоть в каком-то смысле инновационное.

После подробных обсуждений и разборов каждой работы призовой пасьянс сложился неожиданно, но вполне логично. В неистовой энергии «Кислорода» все же не до конца захлебнулось режиссерское намерение Вырыпаева раздвинуть горизонты киноэкрана. В визуальной аранжировке знаменитого в прошлом текста автор сшил на живую нитку анимацию, игровые эпизоды, полиэкранное видео, компьютерные экзерсисы, разложил свое послание к новым зрителям на два голоса и погнал его в ритме хип-хоп. Да, автор не сумел обуздать задуманный эксперимент. Но оценили попытку.

Ощущать — таков главный посыл в работах этого поколения. Если объяснить-понять упадочную или бьющуюся в конвульсиях действительность трудно, попробуй к ней прикоснуться, постарайся преодолеть страх...

XX «Кинотавр» оказался не просто недельным смотром, но разделительной чертой между прошлым и будущим. Между традиционным («папиным») кино и кинематографом нового поколения, шероховатым, но вполне определенным в своих намерениях. Между прежним и новым пониманием взаимосвязи кино и реальности. Это идейное столкновение сказалось и на отборе фильмов, и в том, сколь яростно они воспринимались и какой взрыв негатива вызвало радикальное судейское решение.

Главным катализатором внутреннего конфликта, бомбой замедленного действия оказался фильм «Волчок» Василия Сигарева. Уральская «сказка про темноту» обескураживает оголенной, почти непристойной откровенностью, вызывает отторжение и все-таки не отпускает. Не будь фильма Сигарева, чуть ли не любой из конкурсантов мог бы претендовать на сочинскую пальму первенства, каждый обладал заслуживающими внимание достоинствами и изъянами. Несовершенства есть и в «Волчке». Но степень бесстыдной чистосердечности этой картины выявила фальшь, киксы в других работах. Замечу, вполне достойных, в основном профессионально состоятельных, с от-

менными актерскими работами. Но именно «Волчок» стал камертоном, перенастроив фестиваль на иной лад. Можно, конечно, было заткнуть уши (как и сделали многие), обидеться на авторов фильма за то, что так нас... расстроили.

В парижском Музее современного искусства запомнилась инсталляция. В абсолютно пустом зале большое окно-прореха. Высунувшись, попадаешь в зеленоватое марево. Понятия «верх-низ», «налево-направо» испаряются. Жуть неопределенности доводит до головокружения. Фильмы поколения нулевых объединяет попытка нащупать в мареве бесконечных подмен и безвоздушного цинизма текучую конфликтность здешней реальности. Вот откуда возникает меланхолическая эксцентрика «сумасшедших сказок» Хомерики и Хлебникова, стылая атмосфера и сухая стилистика «Бубна...», истеричный надрыв «Миннесоты». И персонажи этих фильмов, одиночки, словно обмотаны изоляционными лентами, однако силятся их размотать. Причем все: бессловесные и навзрыд орущие. Косноязычные и сквернословящие. Маргиналы из шахтерских поселков городского типа, из безликих сонных городков и «просто» обыкновенные люди обочины.

В этом укрупнении становятся очевидными (хотя это решение было самым неочевидным) достоинства скромной на первый взгляд работы Бориса Каморзина в фильме «Сказка про темноту». Нелепый, закомплексованный мешок в мундире, повязанный по рукам и ногам стыдной влюбленностью в местную «инопланетную» милиционершу. Конечно, роль менее приметная, чем крупнокалиберный бенефис в «Сынке» совершенно неузнаваемого Виктора Сухорукова. Но в случае с Каморзиным «размер не имеет значения». История возможного романа двух милиционеров разыграна в духе «Любви» Петрушевской, когда за немотой, скудостью убогой речи, показательной грубостью внешних проявлений чувств мерцает тайное. Невыразимое.

Роль Яны Трояновой в «Волчке» заслуживает отдельного разбора. Рыжеволосая лошадка «кровь с молоком», наглая пластика, нищая лексика. Зрителю душно, невыносимо видеть ее и слушать. Она садистски провоцирует ярость — один журналист так и заявил актрисе: «Я вас ненавижу!» Издеваясь над дочерью, мать выколупливает из нее себе подобного монстра. А девочка как назло все равно ее беззаветно любит. Так любить и прощать можно только маму.

Вот почему предательству рыжей курвы нет оправдания. Это принципиальное решение Сигарева и Трояновой. Даже в финале авторы не протягивают ей соломинки, не дают надежды на спасение, не прощают свою героиню. После заключительных титров потрясенный зритель бунтует: «А катарсис где?» И продолжает выяснять отношения с этой моральной уродиной, с картиной Сигарева и... с самим собой. Фильм дергает, как больной зуб, растравляет родительскую совесть, успокоенную видимым благополучием, высвечивает ее темные стороны.

Страстное негодование публики вызвало ненаграждение Светланы Крючковой и фильма «Похороните меня за плинтусом» — главных претендентов. Коллеги-критики даже подтрунивали накануне церемонии закрытия: а чего обсуждать, все и так ясно — Снежкин+Крючкова forever!

Актриса сыграла здесь мощно и ярко. Вне всякого сомнения, «Орлы», «Ники» и прочие призовые куропатки ее еще ждут. Вероятно, Крючкова идеально исполнила задачу режиссера, тем самым подчеркнув уязвимость самой картины. Повесть Павла Санаева о любви. Выморочной. Уродской. Но слепой любви деспотичной старухи к внуку. И поэтому — о прощении. В фильме же она — с первых до последних кадров — сумасшедшая ведьма, монстр. Роль начинается с крика и зависает на этом надрыве: на форсаже эмоций, пластики, мимики. Бабушке с расцарапанным в кровь лицом, налитыми кровью глазами, бьющейся в падучей, — место в психушке. И непонятно, отчего молодая здоровая мамаша отдает злобной истеричке ребенка? В фильме нет (или недостаточно) психологических мотиваций. Оттого и герои

выглядят плоско, однообразно, не вызывают, за исключением ребенка, сочувствия.

Любопытно, что именно «Кинотавр» обнажил горизонтальный разрыв — поколенческий раскол в нашем кинематографе. Скандал начал вызревать уже во время показов. Обнаружился сразу после награждения. Достиг апогея на парламентских слушаниях. Киногенералы честили почем зря молодую поросль. И поле, на котором она произрастает: «Кинотавр», воспевающий «мерзкое», «непрофессиональное кино». При этом главный упрек состоял в его мрачности, натужной беспросветности. Но я категорически возражаю, когда кинематографические искания нынешних молодых связывают с кооперативной чернухой 90-х. Дело вовсе не в моде, не в желании фраппировать публику. И даже заказ, гипотетический или мифический, на отбор в программы международных фестивалей не является довлеющим.

Похоже, «Кинотавр» стал полем столкновения реальности (нежданно-негаданно про*сочи*вшейся на экран) и вымышленного, сказочно счастливого державного проекта, упакованного в идеологический целлофан и доставленного СМИ на дом. Сам Сочи — оруэлловский город, в котором победила агрессия бесконечного праздника, жужжащего из динамиков и кабаков, облепивших набережную. Город олимпийского солнца. Фантастического возведения столицы Зимних игр в субтропическом климате. Тут бы «Кубанских казаков» нового разлива показывать или на худой конец нового «Тараса Бульбу». Фильмы XX «Кинотавра» на фоне и в ландшафте показательного строительства гигантской «потемкинской» деревни выглядели, конечно, одиозно и поэтому раздражали. Да и кому интересно смотреть кино про общее моральное уродство, про стихию распада человеческих связей, про тотальный процесс отчуждения?

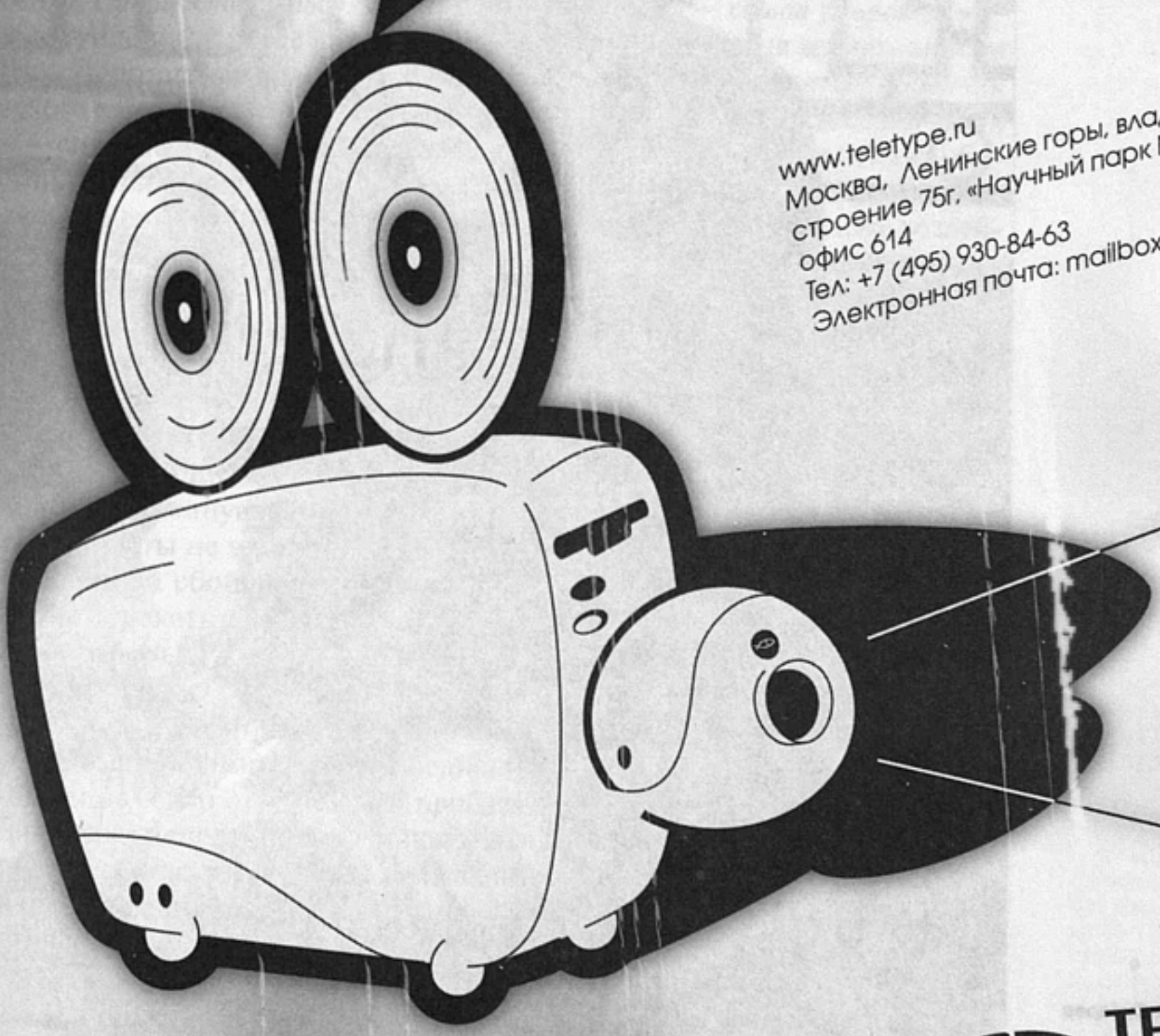
«Зачем вы так?» — спрашиваю Сигарева. Кому вообще нужно это безрадостное кино? Вы же слышите, как кругом твердят, что оно зрителю неприятно, противно. «Не все лечебные процедуры приятны, — отвечает Сигарев. — Но пока мозг больного не умер, сердце можно реанимировать электрошоком».

Значит, все-таки надеются, что мозг больного не умер. Что больного еще можно реанимировать. Собственно, кинотавровские фильмы отчасти и напоминают реанимационные процедуры. Кислородную подушку (Вырыпаев), транквилизаторы и галлюциногены (Волошин), переливание крови («Бубен, барабан»), электрошок («Волчок»). Авторы уже не верят в возможность достучаться до отключенных сериалами сердец, докричаться до ушей, в которые вливают державную идеологию. Поэтому картины Сигарева, Мизгирева, Прошкина, Вырыпаева, Хомерики, Хлебникова — подчеркнуто частные обращения к одному, отдельному и не ангажированному зрителю. В этих фильмах на грани нервного срыва есть желание преодолеть клише лицемерных историй, утешающих жанровых схем, прорваться к разговору по существу, к тому, что по-настоящему волнует. И это в эпоху, развращенную рейтингами, прайсами и бокс-офисами. Экранные высказывания нулевых годов — это признания от первого лица. Они не игнорируют трудные социальные явления, погружаются на глубину, силятся нащупать невыразимое, еще не сформулированное. Отрефлексировать дисгармонию, безнадежность, аритмию самого существования человека.

Ну да, совершенных работ в конкурсе, пожалуй что, и не было. Но как можно было не заметить, не отметить это общее движение, этот порой бессильный и такой трудный рывок из зашоренного сознания. Из страны снов в реальность — несуразную, запутанную, перекошенную? Но только тот, «кто ищет, тому назначено блуждать»...

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г. «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

И М Е Н А

Василий Сигарев

СЕРГЕЙ АНАШКИН

«Пьесы растут, как деревья»

Василий Сигарев — человек тридцати с небольшим лет. Еще не привыкший к публичности, неизбежному спутнику славы. Состоявшийся драматург, кинорежиссер-дебютант. Екатеринбуржский житель. Первый фильм Сигарева «Волчок» взял главный приз на нынешнем «Кинотавре». Автор теперь нарасхват: с фестиваля — на фестиваль.

Место действия большинства сигаревских пьес — заштатный промышленный городишко. *«Вначале не было здесь ничего. Потом пришел человек и построил Город. Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с беленными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди — стали умирать...»* — так во вступлении к пьесе «Божьи коровки возвращаются на землю» описан генезис типичного (типового) населенного пункта. Страшноватый образчик советского еще урбанизма. Депрессивная — в прямом и переносном значении слова — спальная пристройка к заводу. Моногород, чахнущий в цепких объятиях индустриального чудища. Сам Сигарев родился и рос в одном из таких городков, в Верхней Салде, Свердловская область. Спрашивал у него: воздействует ли на человека усредненная городская среда? Отвечает: не может не повлиять серость однообразных строений. Никаких *допотопных* древностей, никаких *изящных* излишеств. Быт без изысков, бытование вне долгой временно́й перспективы: дожить до получки, выжить здесь и сейчас. Драматург говорит откровенно: «Не могу выдержать в Верхней Салде дольше трех дней. Не хватает воздуха, задыхаюсь».

Временна́я привязка событий — датировка его драм — тоже вполне очевидна: 90-е годы минувшего века. Время разброда в умах. Завод-кормилец впал в кому. Зарплаты не видели месяцами. Отлаженный график существования дал негаданный сбой. Городской люд дезориентирован и деморализован. Можно бы поискать удачи в других, нездешних, краях, да держат метры и сотки. Куда срываться с насиженных мест? *«В Москву, в Москву?»* Далека она. Да и боязно как-то. Гротескной метафорой смутной эпохи видится подсобный промысел, описанный в одной из сигаревских пьес: живые обирают покойников — срезают надмогильные обелиски, а потом сдают их в металлолом.

Молодежь бежит от житейских проблем в фиктивные, искусственные, миры. Наркотики исподтишка проникают в глубинку. Происходит ротация субкультур и способов химической релаксации: запойное буйство отцов сменяется наркотическим забытьем их обезволенных отпрысков. Тема фатальной наркотической зависимости возникает в нескольких пьесах Василия Сигарева: «Яма», «Семья вурдалака», «Божьи коровки возвращаются на землю».

«Волчок»

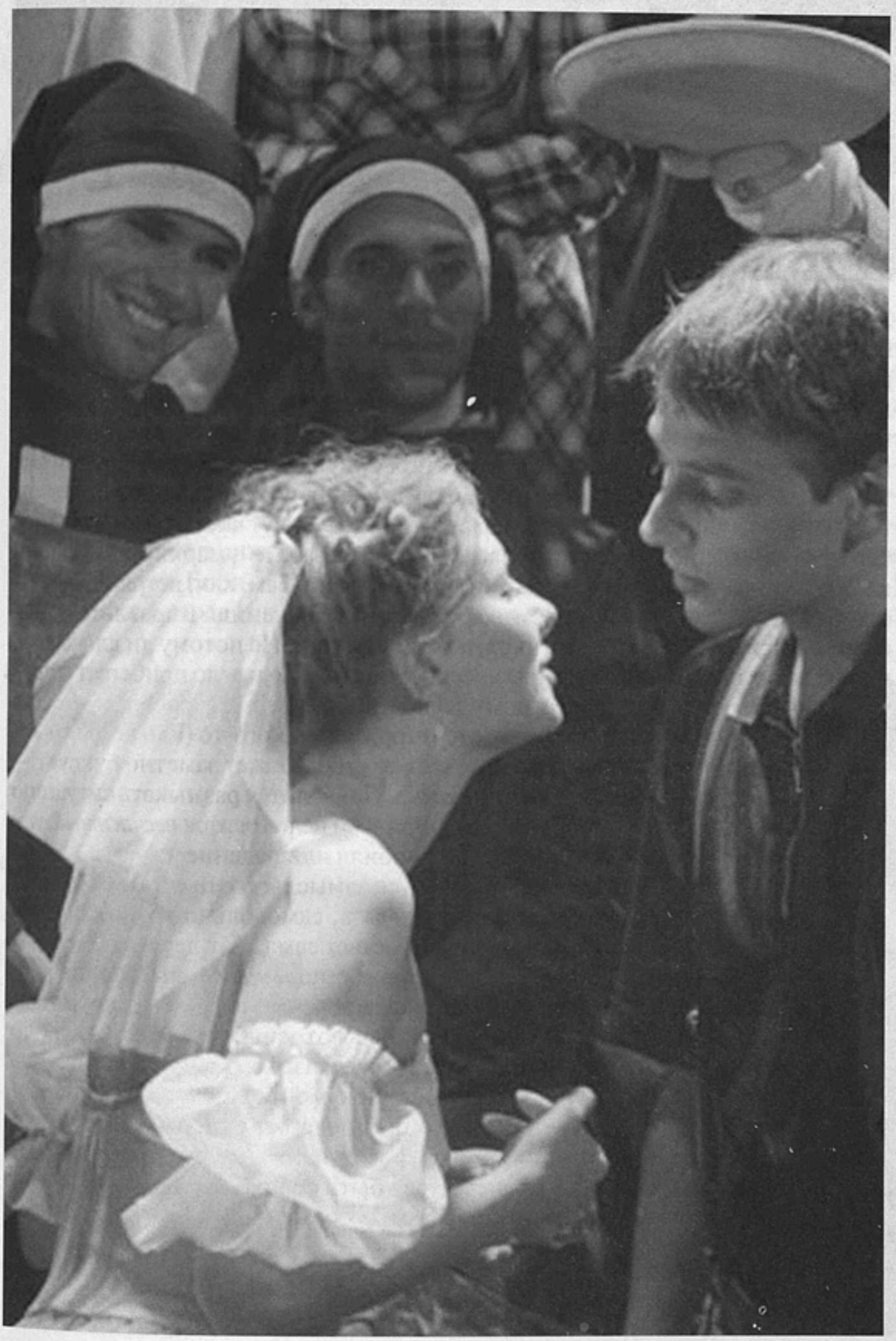
Мальчики теряют контроль над своей судьбой. Воруют, идут на предательство, бессовестно лгут, лишь бы добыть вожделенную дозу. Сигарев не скрывает, что брат у него — наркоман. Клиническую картину болезни он знает не понаслышке. *«Чума, чума пришла в мой город. Ходит по улицам, косит больных, здоровых, слабых, сильных, всех. Ходит, приглядываясь, будто ищет чего-то. Не мою ли улицу, не мой ли дом, не мой ли подъезд, не мой ли этаж, не мою ли дверь?»* («Семья вурдалака»).

Не следует преувеличивать, но не стоит и преуменьшать степень автобиографичности сигаревских пьес. В каждой из них отразился личностный опыт — этапы взросления в уральской глубинке. Вот, к примеру, «Пластилин», одно из первых и самых пронзительных сочинений драматурга. Антология фобий подростка из рабочего квартала. Четырнадцатилетний Максим испытывает боязнь быть отвергнутым *стаей* авторитетных сверстников, боязнь прослыть недостаточно маскулинным (и, чего доброго, — «голубым»). Пробуждение тяги к противоположному полу порождает боязнь перехода черты — безвозвратной утраты детской невинности. «Мальчик из «Пластилина» — я сам», — признается Василий Сигарев. Герой находил отдушину в инстинктивных импульсах творчества — лепке из пластилина. Автор выдюжил в экстремальной среде депрессивного городка потому, что начал писать. Втихомолку.

Драматургом Сигарев стал по стечению обстоятельств. Мечтал о Москве, о литинституте. Видел себя прозаиком. Но обучался в пединституте, в городе Нижний Тагил. Однажды наткнулся на объявление: «Свердловский театральный институт набирает курс драматургов». По словам самого Сигарева, решение поступать он принял, прочитав приписку: «Преподавание ведется по программе литературного института». Попал в семинар к Николаю Коляде, который вел обучение по собственной, *нестоличной* методе. Похоже, отношения учителя и ученика складывались не гладко. Сигарев вспоминает о Коляде без нежности и без пиетета. Коляда, в свою очередь, не называет его в числе своих любимых питомцев.

Первой по-настоящему зрелой пьесой Василий Сигарев считает «Пластилин». Она стала для него подлинным прорывом: безвестный студент превратился в знаковую фигуру «новой драматургии». Пьесу перевели на добрый десяток европейских языков, поставили в Москве, в Лондоне, в Гамбурге. Она принесла драматургу несколько престижных литературных наград: российские «Дебют» и «Антибукер», британскую — от Evening Standard.

Суть сигаревской поэтики точнее всего выражает название одной из его пьес — «Черное молоко». Сращение противоположностей: *«По полу течет белое, как снег, молоко. Оно течет и смешивается с грязью на полу. Течет и чернеет. И чернеет... Остается только черная лужа на полу. Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звезды. Много звезд»*. Речевой натурализм — диалектные словечки, ругательства, молодежный, поколенческий сленг — оттеняется почти стихотворной выверенностью интонации. Сцен жестокости в драмах Сигарева не меньше, чем в славном кровопусканиями азиатском кино. Отморозки насилуют беззащитных пацанов, наркоманы убивают парализованных старушек, шальной трамвай расчленяет зазевавшихся пешеходов. Безобразия не укрыты стыдливо от зрительских глаз, автор выводит бытовые *кошмары* на авансце-



«Пышка». МХТ имени А.П.Чехова. Режиссер Георгий Товстоногов

Фото Е.Цветковой

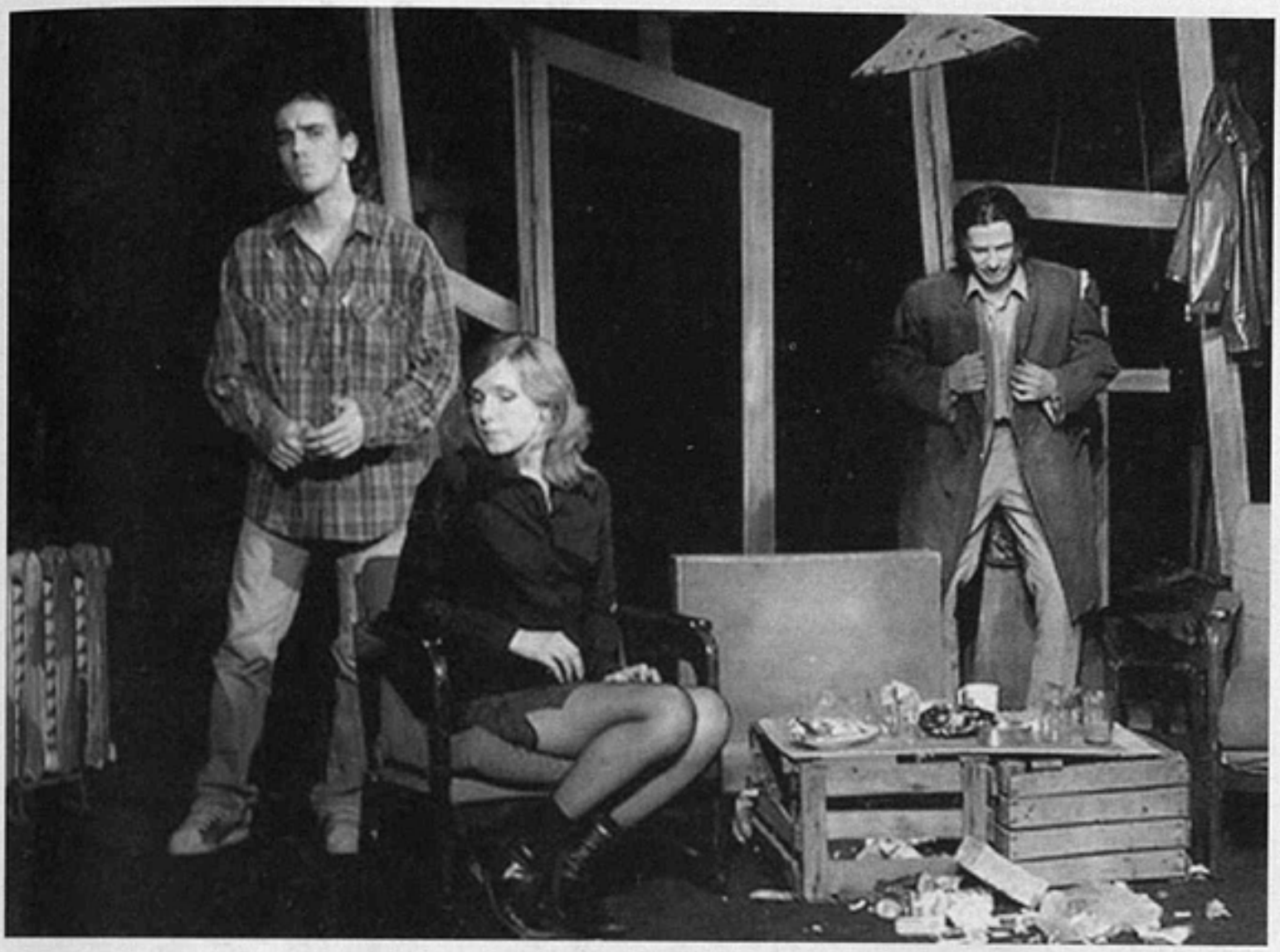
Василий Сигарев

ну. Жесткость, впрочем, уравновешена сентиментальностью. Гиперреализм парадоксальным образом тяготеет к фантасмагории. Живое сочувствие автора к непутевым своим персонажам не дает *экстремальной* драме сделаться *театром жестокости*, скатиться в гиньоль или в трэш. Героев, как родовое проклятие, точат «фантомные боли» — тоска по душевной гармонии, по социальной норме (достойная работа, внятное будущее, благополучная семья).

Но люди не видят выхода из житейской западни, из тупика безнадеги, в которых они оказались. Не ведают, что предпринять. Ждут внезапного чуда. Автор же не предлагает подсказок, спасительных указателей, маркирующих путь к заветному хэппи энду. Похоже, Сигарев не знает и сам: как, встряхнув, вразумить тех, кто привык безропотно дрейфовать по течению. Вправлять социальные вывихи — задача политиков, а не драматурга. Не потому ли для завершения своих пьес он выбирает трагические финалы? То и дело прибегает к драматургическому трюку, известному издревле, как deus ex machina, «бог из машины». Концовки пьес мотивируются вторжением кого-то (или чего-то) извне. Конфликт не может разрешиться сам по себе. Сюжет заметно буксует — недостает ресурса для завершающего *скачка*. Приходится размыкать ситуацию принудительно, усилием авторской воли. Для этой цели годится *несчастный случай*: фатальная гибель под колесами автомобиля или падение из окна.

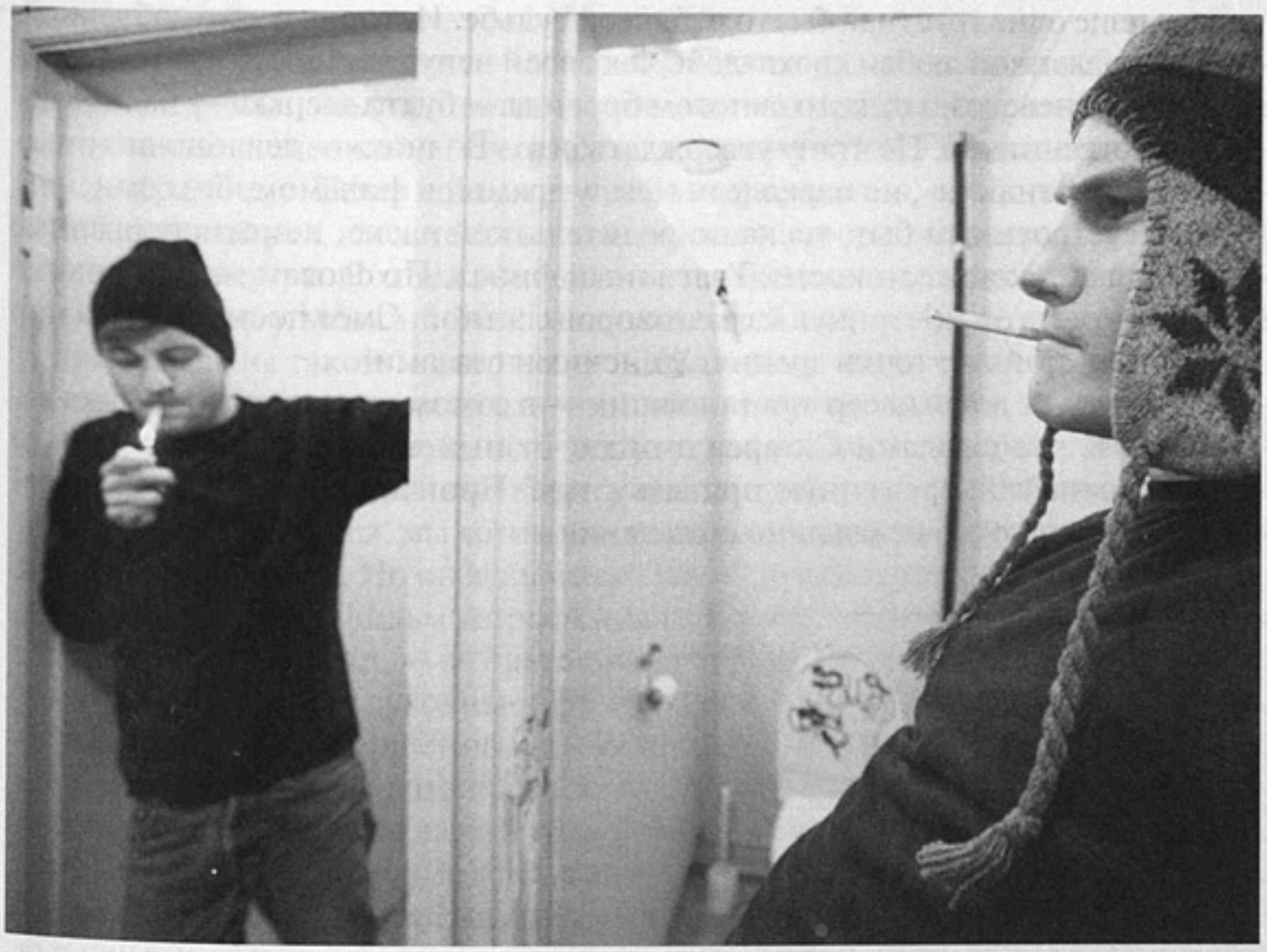
Я спрашивал у Сигарева, как рождаются замыслы его пьес. Идет от персонажа и от «картинки» — визуального образа, самовольно возникающего в мозгу. «Я не конструирую пьесу, она вырастает сама. Как дерево». Не признает записных книжек. Считает заметки впрок бесполезными каракулями: персонаж должен обладать индивидуальной манерой речи, которую автору исподволь подсказывает он сам. «Герои порой бывают капризными, в какой-то момент отказываются со мной говорить», — рассказывал драматург. Он лишь однажды попробовал силы в модном ныне «документальном театре». Вербатим (в переводе с латыни — «дословно») предполагает использование *естественной* речи: текст монтируют из расшифровок *подлинных* интервью. «Во время записи человек напрягается, перестает быть собой настоящим. Потому в своей пьесе я использовал только те фразы, которые были сказаны, когда собеседники думали, что диктофон отключен».

В сигаревской «Яме» симультанные реплики угасающих наркоманов сливаются в нестройный трагический хор. *Документальная драма* оборачивает-



«Божьи коровки возвращаются на землю». Российский государственный академический театр драмы имени Федора Волкова. Режиссер Галина Крылова. Ярославль

ся мрачноватым сюром. Парадоксальным образом проявляют себя приметы позабытого жанра — античной мениппеи. Со сцены звучат замогильные «разговоры усопших». Живых мертвецов. Скорее всего, драматург не согласится с подобной интерпретацией. Он возражает против поисков утаенных цитат и скрытых реминисценций. Приводит пример ошибочной дешифровки своих пьес: молодой филолог обнаружил в его драмах мнимые отсылки к библейским сюжетам. «Ничего подобного я не имел в виду», — обескураженно говорит автор. Наиболее актуальными собратьями по перу Василий Сигарев считает двух современников-земляков, представителей литературной генерации 90-х — поэта Бориса Рыжего («его только начали открывать в Москве») и прозаика Андрея Ильенкова («вот — крупный русский писатель, но мало кто



«Пластилин». Bergen Prosjektteater. Режиссер Турлайф Линхаве Бамле. Норвегия

понимает его масштаб»). Ценит режиссера Кирилла Серебренникова: «Именно он способен найти адекватную форму для постановки моих пьес». Не разрушая, в угоду себе, строй самобытной драматургии.

Открывает и завершает пьесы Сигарева короткий авторский монолог. Не просто отчет с места событий — личностное высказывание, *прямая* речь неравнодушного человека. Драматург не терпит лобовых режиссерских решений, противится введению в спектакль артиста, вещающего «от автора». Который — будто в пьесах времен классицизма — декламирует «пролог» и «эпилог». «Я пишу авторский комментарий не для того, чтобы его произносили со сцены. Задача — пробудить фантазию режиссера, задать постановке верный эмоциональный настрой». Вместо стандартных ремарок (пошел, сел на стул) — визуальные *вспышки*, краткие, но емкие описания монтажных секвенций. Аттракционов, как их называл Эйзенштейн. *«Дверь ударяет Максиму по руке. Трещит, изгибается. Из нее выскакивает замок и летит на лестничную клетку. Максим падает, как подкошенный»* («Пластилин»). Способ записи текста, который использует автор, сочетает приемы сценария и классической драмы. Диалог сосуществует с *наглядными* образами. Растянутым многоактным «фрескам» Сигарев предпочитает компактные постановки — сквозное действие без антрактов. Как в кино.

Название дебютной ленты Василия Сигарева «Волчок» может читаться двояко. Детская забава — миниатюрная карусель — наглядная модель житейской круговерти. И — «волчонок», звереныш из колыбельной. Тот, что, схватив за бочок непослушного карапуза, уносит его в неведомые чащобы. Туда, откуда возврата нет. По счастливой случайности сценарий попал в руки продюсера Романа Борисевича. Того самого, что пестует *неореалистическое* направление в современном российском кино, работает с Борисом Хлебниковым, Алексеем Попогребским, Николаем Хомерики. «Позвонил, предложил приобрести мой сценарий, — рассказывает Василий Сигарев. — Я поставил жесткое условие: продам только в том случае, если фильм буду ставить сам». Чтобы освоить на практике смежное ремесло, драматург купил видеокамеру. Снял своими силами *пробную* короткометражку: «Нужно было понять — как верно выстроить кадр, как стоит работать со светом».

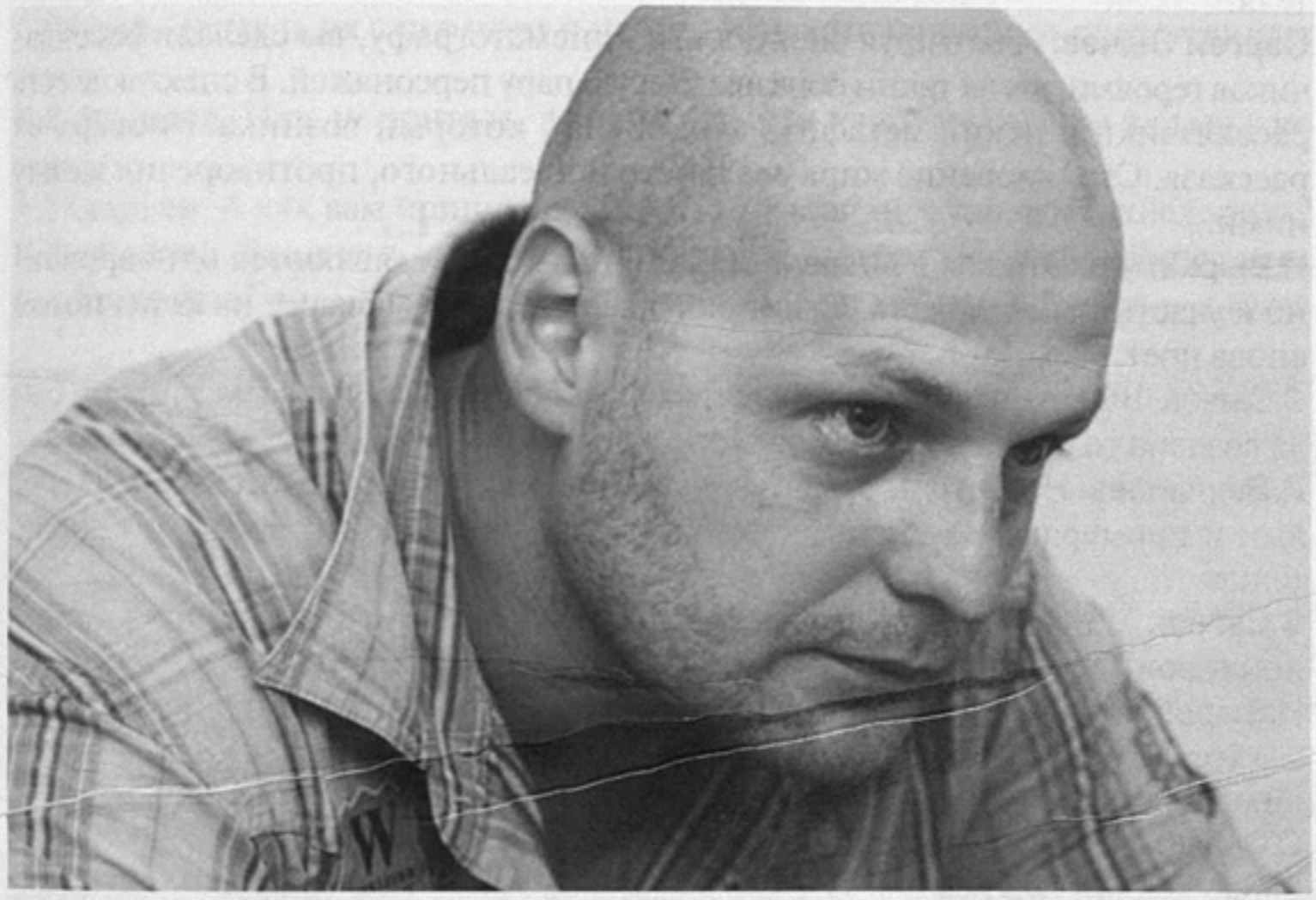
Похоже, в творческой судьбе Василия Сигарева возникают неслучайные рифмы. Первый успех драматургу принес «Пластилин» — пьеса о мятущемся пацане, о мальчугане, которому не суждено было стать взрослым. «Волчок» — еще одна грустная *быль* о ребячьей судьбе. История о самозабвенной, но неразделенной любви крохи-дочери к своей непутевой мамаше. Та прижила девочку неведомо от кого, а потом бросила — будто зверька — на попечение родственников. Не стану утверждать, что «Волчок» — девчоночий инвариант «Пластилина», но параллели между драмой и фильмом, без сомнения, есть. Неустроенный быт, тоска по родительской ласке, немотивированные всплески детской жестокости. Трагичный финал. По словам автора, многие детали сюжета он почерпнул из разговоров с женой. Смог посмотреть на мир с непривычной ему точки зрения. Женскими глазами.

Драматург и режиссер-постановщик — в самом начале пути. Велика вероятность, что с годами Сигарев отойдет от нынешних наработок: сменит круг персонажей, временну́ю привязку пьес. Произносит: «90-е я уже перерос». И в голосе его не слышно сожаления.

ИВАН ВЫРЫПАЕВ:

«Плохих фильмов не бывает...»

БЕСЕДУ ВЕДУТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ И АНДРЕЙ ЗАХАРЬЕВ



Иван Вырыпаев

Андрей Захарьев. Ваша пьеса «Кислород» — произведение, довольно тяжелое для того, чтобы стать основой фильма. Были ли сомнения по поводу его экранизации?

Иван Вырыпаев. «Кислород» — это текст. Поэтому у нас не было амбиций сразу сделать фильм, была попытка экранизировать текст. Например, в музыке есть понятие «видеоклип», где текст положен на музыку и создается визуальное изображение. Текст содержит в себе информацию, предполагает какой-то событийный ряд, в тексте есть составляющая, которая может развернуть произведение изнутри. Я хотел это сделать, еще когда ставил спектакль «Кислород». Но тогда у меня не было возможностей найти продюсеров, которые решились бы на такой эксперимент. Дело в том, что до того как мы начинаем говорить про кино и театр или что-либо смотреть, мы проецируем свое знание предмета. Например, кино — это рассказ истории на экране. Но ведь историю можно рассказывать необязательно сюжетно, просто мы привыкли, что она так рассказывается, мы хотим этого и ждем, что герой будет проходить путь из точки А в точку Б. Но он ведь может идти другим путем, необязательно таким бытовым. Наш фильм устроен иначе. Самое главное, для чего мы приходим в кино или в театр, — эмоционально переживать вместе со всем зрительным залом какие-то духовные, философские, рациональные, социальные, политические — совершенно разные явления. И это необязательно должен быть последовательно развивающийся сюжет. Это может быть летающая голограмма, например, не важно, что. Важно — что ты переживаешь. Конечно, у человека, который заранее ждет, каким должен быть этот фильм «Кислород», возникает проблема во время его просмотра. Фильм сделан как раз для неискушенного зрителя, не для киномана и не для фестиваля. Мы делали его для

тех ребят, которые могут откликнуться на эту историю. Недавно проводилась фокус-группа, и она показала удивительно странный результат. Кампания, которая провела тысячи подобных исследований, чтобы выявить потенциального зрителя, обнаружила, что в нашем случае он не связан ни с социальной, ни с возрастной категорией. Все зависит лишь от того, попадет эта история в человека или нет. Мне это невероятно приятно было слышать, потому что у всех фильмов есть конкретные группы зрителей, а у этого — нет. «Кислород» может нравиться пожилым людям, а может их возмущать, его могут оценить студенты, а могут абсолютно не принять. Все зависит от личных параметров каждого человека, что прекрасно — ведь именно ради этого и делается кино. Не ради критических статей и фестивалей, а ради того, чтобы попасть в зрителя.

Сергей Сычев. Адаптируя спектакль к кинематографу, вы сделали рассказчиков героями, введя таким образом вторую пару персонажей. В спектакле есть рассказчики и некий метафизический мир, который возникает поверх их рассказа. Столкновение мира реального и идеального, противоречия между ними...

И.Вырыпаев. Это как в видеоклипе, где те, кто поет, являются одновременно и участниками сюжета. Стинг сначала поет, потом скачет на коне, потом снова поет.

С.Сычев. Вы хотите сказать, что система отношений между рассказчиками была создана только для ощущения клипа?

И.Вырыпаев. Нет, чтобы создать ощущение, что они и являются этими героями и примеряют их ситуации на себя. Они не просто актеры, читающие текст.

С.Сычев. Акцент ведущей совпадает, таким образом, с «иноземностью» главной героини?

И.Вырыпаев. Да, это хорошо ложится — ее осанка, силуэт, акцент. Вначале мы хотели польскую актрису Каролину Грушку дублировать, но потом решили, что незачем.

С.Сычев. Почему именно польскую актрису пригласили на главную женскую роль?

И.Вырыпаев. Когда оказалось, что актриса родом из Польши, то вначале это было помехой, а не плюсом, так как не было задумки делать героиню иностранкой. Но она прочла текст так блистательно, что я решил ее не дублировать. Мы переделали сценарий, титры, указали, что Каролина Грушка из Польши. В принципе, для меня важнее всего было найти талантливую актрису.

На мой взгляд, в фильме все просто. Парень хвастается, чтобы выглядеть экстравагантнее. А она его возвращает на землю вопросом о том, что происходит именно с ним и именно сейчас. Это самое главное: где ты? Он все время о чем-то рассказывает, бравирует хорошим знанием наркотиков, которые даже не пробовал.

А пьеса — о художнике и его ответственности перед миром.

С.Сычев. Считаете ли вы, что уровень сотворчества кинозрителя будет выше, чем у театрального, которому нужно было самому представить себе все, о чем наперебой говорят два персонажа?

И.Вырыпаев. Здесь же другой способ восприятия! То, о чем вы говорите, — это театр и литература. Все происходит в воображении. Если же мы говорим о кино, то визуальный ряд уже предполагается. Аттракцион другой, но степень возбуждения в нашем разговоре, фокус-группа, которая сейчас возникла, — все это говорит о том, что эффект есть. Раз мы мыслим, пытаемся спорить, понимаете? Что-то происходит, и это не относится к сюжетной линии и к экранному изображению. Вам не нужно представлять друзей Санька: вы их и так видите. Но ваше воображение все равно включается, и вы представляете что-то совсем иное. Попробуйте проанализировать ваше эмоциональное ощущение от увиденного! Бытового конфликта нет, все очень условно. Нет харак-

теров, которых можно было бы полюбить и сопереживать им. Уж как нам нравится группа Radiohead, их музыка, но мы все равно смотрим клипы. Зачем, если мы и так можем их послушать, прийти на концерт? Что в этом клипе? Не иллюстрация, а некий эмоциональный образ. У меня есть надежда, что нечто такое возникает и при просмотре «Кислорода». Может быть, я ошибаюсь.

С.Сычев. Как в этот образ вписываются гиперссылки, самая очевидная из которых с середины фильма заставляет нас сопоставлять его с культовой картиной «Беги, Лола, беги» Тома Тиквера? Героиня так же бежит, у нее такого же цвета волосы, так же акцентированы ее бегущие ноги.

И.Вырыпаев. Я забыл про этот фильм, но — да, наверное, вы правы. Это было бессознательно, случайно. Но зачем нам эти ссылки, если они не помогают просмотру?

С.Сычев. Зритель их считывает и начинает искать причинно-следственные связи.

И.Вырыпаев. Нет, не зритель, а только вы. Ни на какие ссылки я ставку не делал.

А.Захарьев. А как вам пришло в голову метафоричное понятие «кислород»?

И.Вырыпаев. Это очень конкретный случай. Я был на фестивале в Вене вместе с Евгением Гришковцом. Он был со своим спектаклем, и я тоже — у меня

«Эйфория»

был тогда такой спектакль «Сны». Мы с Евгением тогда только познакомились, я был еще неизвестный человек, а он был уже восходящей звездой. Мне было очень лестно с ним общаться и вообще дружить. Неоднократно мы обсуждали возможность создания какого-нибудь своего движения или направления. Однажды я давал интервью немецкому журналу, и журналист спросил меня: «В каком стиле вы работаете?» У меня тогда была кепка — мне ее подарили — на ней было написано Oxygen. Я не знал, что ответить на вопрос и сказал: «Я работаю в стиле «кислород». Это было первое, что пришло мне в голову. А после интервью подумал: какое странное слово — «кислород». Так оно и закрепилось.

А.Захарьев. Вы сами как-нибудь объясняете его для себя?

И.Вырыпаев. Мне кажется, что слово «кислород» сильно-то не нуждается в объяснении. Это то, без чего жизнь невозможна. Хотя, в отличие от этого слова, сам фильм «Кислород» рассказать довольно просто: два человека говорят о тех вещах, без которых нельзя жить, нельзя двигаться и развиваться. Без кислорода прожить нельзя — вот, собственно, и вся метафора этого фильма. Она скорее практическая, чем теоретическая.

А.Захарьев. Была ли такая мысль в фильме: нельзя жить полноценно, не нарушая заповедей?

И.Вырыпаев. Скорее — не изучая заповеди, я бы так сказал. В данном тексте герой их отрицает, он с ними спорит, а это значит, что он их изучает. Отрицать заповеди невозможно, они естественны. Всем понятно: не убий, не укради. Но понятно ли? Вот в чем вопрос. Осознаем ли мы, почему «не убий», почему «не укради»? А может, можно украсть? Можно убить?

Или вот — не судить. Мы же, в глубине, обманываем себя. Мы говорим: я не буду судить. Я заставлю себя не судить, но как сделать так, чтобы осуждение не возникало?

Мне кажется, герой «Кислорода» похож на молодого Гамлета, который пытается проанализировать всем известные понятия. Герой наивен, он изобретает велосипед. Мне кажется, что взрослый человек будет с интересом наблюдать, как такой герой проходит тот же путь, что уже прошел он сам. В этом смысле фильм для взрослых — они могут посмотреть на молодое поколение.

С.Сычев. Заповеди ведь имеют смысл только в Боге, а в фильме они принимают формальную самостоятельность. Бог оказывается на периферии внимания героя. У меня такое ощущение когда-то было от «Неба над Берлином» –

«Кислород»

«Кислород»

как будто бы речь о мире, оставшемся без Бога, где ангелам остается только тихо завидовать людям.

И.Вырыпаев. В одной из композиций этот вопрос рассматривается, там говорится о Боге в субботу.

С.Сычев. Скорее, это относится к вопросу: человек для субботы или суббота для человека. Это не вопрос о Боге.

И.Вырыпаев. Ну да.

С.Сычев. Сколько раз вы прочли Библию?

И.Вырыпаев. От начала до конца — ни разу, только выборочно. Но я читаю ее. Все время, постоянно. Последний раз читал неделю назад. Недавно перечел все Евангелие. Я много читаю индуистских, а иногда и иудаистских святых, которые комментируют Библию.

С.Сычев. У меня во время просмотра было ощущение, что автор читает Библию не как православные — стоя, а как протестанты — сидя в кресле, покуривая сигару и вчитываясь в текст. И все ответы черпает оттуда, в то время как любой православный знает, что там всех ответов нет, чтобы их получить, нужно быть в Церкви. В итоге текст прочитан аналитично, продуман и самостоятельно истолкован. Вы какие-нибудь толкования читали?

И.Вырыпаев. Я читаю православную литературу. Одно время я ходил в православную церковь, общался там со священником. Так что я думаю, что мое понимание — православное. Хотя я не прихожанин и не исповедую православную веру.

С.Сычев. Мы ведь сейчас не о богоискательстве говорим, а об использовании евангельского текста.

И.Вырыпаев. Герой выбирает именно эти заповеди, а не, скажем, ту, в которой говорится, что «все есть Бог». Он еще не дошел до такого высокого духовного уровня. Но эту заповедь и не нужно анализировать, ее нужно практиковать.

С.Сычев. Сначала ее все же нужно для себя сформулировать. А вот у вас мантра в конце звучит — о чем в ней поется?

И.Вырыпаев. Это мантра, побеждающая смерть, одна из самых главных и священных мантр ведической системы.

С.Сычев. Но ведь это ребус, который никто не сможет разгадать! Мы сталкиваемся с тем, что из привычной системы христианских кодов неожиданно переходим в какую-то другую, и значение этих кодов нам не ясно. Знание ведических молитв не входит в «общеобязательную» гуманитарную программу.

И.Вырыпаев. Вы все время говорите об интеллектуальном постижении этого фильма — очевидно, из-за своей профессии или своего внутреннего устройства.

С.Сычев. Хорошо, тогда я скажу о том, какие ассоциации у меня возникли. В Новом Завете женщина обретает священные черты: Дева Мария, Мария Магдалина, жены мироносицы. В то время как, насколько мне известно, буддизм и индуизм рассматривают женщину как зло, и Будда ни разу не воплощался в женщину.

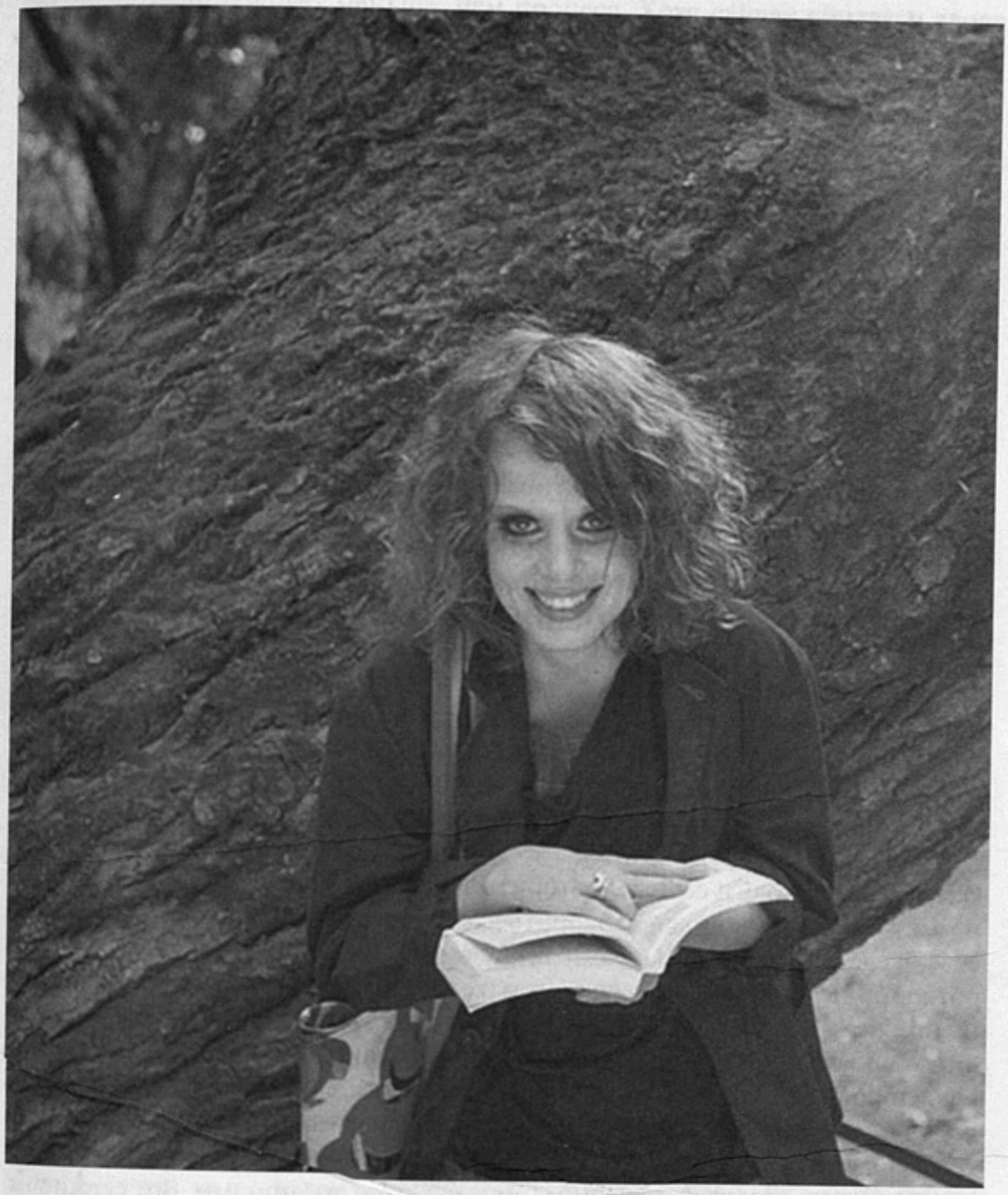
И.Вырыпаев. В буддизме, насколько мне известно, Будда не имя собственное, а состояние, природа. Природа Будды — это то, чем все мы изначально обладаем — и мужчины, и женщины, и собаки, и кошки. Мы все Будды. В культе же существуют воплощения Будды в женщинах, в божествах, которых называют Дакини. Одна из самых известных тибетских йогинь, почитаемая как воплощение Будды, — Ешо Цогял, ученица и духовная супруга великого мастера Падмасабхавы. В современном буддизме есть много почитаемых женщин масетров, считающихся воплощениями Будды. Кхандро Церинг Чодрон, например, которая умерла совсем недавно.

С.Сычев. Допустим. Я говорю о своей ассоциации. Возможно, она выстроится еще у кого-то, столь же невежественного, как я. Итак, начинается мантра, я вижу в кадре рыжеволосую главную героиню. У меня начинает работать мысль: женщина в буддизме — зло. Дальше — рыжеволосые женщины в Средние века считались ведьмами. Ведьм сжигали. Женщина-смерть. Следовательно, она причина всех смертей в фильме, из-за нее герой убивает свою жену. Кажется: как хорошо придумал режиссер, что поставил из другого контекста деталь, обозначившую окончательные акценты, разрешившую противоречия.

И.Вырыпаев. При чем тут индуистская мантра и буддизм? За время интервью я заметил, что у вас возникают яркие и неожиданные ассоциации. Это неплохо, наоборот. Здорово, что фильм у разных людей вызывает разные реакции. Я не думал об этом религиозно-атрибутическом ряде. Не забывайте, что вы говорите с режиссером, и поэтому в каком-то смысле вы более правы, чем я. Если бы я мыслил такими интеллектуальными образами, я не мог бы создавать художественные произведения. Тут же не только рациональное имеет значение. Это критики пусть потом пишут, индуизм или буддизм они там разглядели. Автор делает все сердцем. В интеллектуальном смысле как раз, я думаю, меня легко победить.

А.Захарьев. Что это за синяя рамка, которая очерчивает границы кадра?

И.Вырыпаев. Это очень важная вещь, которая возникла в кинематографе давно. По концептуальности ее можно сравнить с горизонтами, которые встречаются в картинах Ильи Кабакова. В какой-то момент возникла потребность в том, чтобы ограничить искусство. Дело в том, что «Кислород» — не совсем авторское кино. Это не исповедальный фильм Ивана Вырыпаева, это, скорее, кино, где мы *поиграли* в жанр авторского кино. Поскольку мне нужен диалог со зрителем, то рамка помогает мне с ним разговаривать. Иначе — без рамки — получается, что наш герой псевдоискренен, он говорит о чем-то наболевшем с экрана. И эта рамка — последний сигнал всем нам о том, что только жанровое кино сегодня самое честное, а авторское терпит кризис. Историям, где все происходит, как в жизни, мы перестали верить. Поэтому



«Короткое замыкание». Новелла «Ощущать»

способом высказывания становится все-таки жанровое кино, и эта рамка создает некий жанр. Или задает.

А.Захарьев. Как вы ее придумали?

И.Вырыпаев. Она сама появилась, возникла в наших головах. Не знаю, хорошо это или плохо, может, без рамки было бы лучше, но, к сожалению, без нее невозможно.

А.Захарьев. То есть поля на большом экране предусмотрены?

И.Вырыпаев. Из-за рамки изображение уменьшено, фильм рассчитан на самый плохой кинотеатр. Показательно, что работа режиссера начинается с кинотеатра — ребята из съемочной группы пошли, измерили размер экрана. Кстати, это тоже говорит о кризисе в кино — теперь мы вмещаем кино в кинотеатр, как продукт на прилавок. Кинотеатр тоже становится действующим лицом — очень важный для кинематографа этап.

А.Захарьев. Ваш фильм вызывает ассоциации с картинами Питера Гринуэя.

И.Вырыпаев. Да, что-то похожее есть, потому что в одну сторону направлено. Мне по-человечески трудно смотреть Питера Гринуэя, эмоционально мы с ним разные люди, он такой холодный. То есть его фильмы, наверное, эмоциональны, но не для меня. Сравнение возникает потому, что и у него, и у меня идет исследование самой ткани кинематографа. Опасно говорить это для киноиздания, но изначально фильм сделан для зрителя. В моем случае помимо этого проведена еще и громадная искусствоведческая работа. Для меня

очень важно препарирование кинематографа и анализ его восприятия. У нас восприятие сейчас поменялось, а искусство еще не подстроилось под него. Поэтому люди вроде Тарантино, Гринуэя пытаются приспособить кинематограф под это новое восприятие. Лучше всего это удается с жанровым кино.

А.Захарьев. Три года назад вы говорили, что понятия «массовый зрительский успех» и «хороший фильм» несовместимы, даже взаимоисключаемы. Вы по-прежнему так думаете?

И.Вырыпаев. Слово «взаимоисключены» за эти три года исчезло. Думаю, у каждого фильма есть свои зрители. Я пришел к пониманию того, что плохих фильмов не бывает... как и хороших, есть просто разные фильмы.

Недавно я был в гостях у друзей, они все у меня высокие интеллектуалы, и смотрели мы «Форсаж-4». Я говорю: «Вам это правда интересно?» Они отвечают: «Да, на таких фильмах мозг расслабляется и летит куда-то вместе с этими глупыми гонками». Понятное дело, мы не будем говорить, что вот есть «Форсаж-4», а есть Тарковский. Странно их сравнивать, да? Поэтому я считаю, что нет плохих фильмов. Наверное, есть вредные.

А.Захарьев. Вы что сами смотрите?

И.Вырыпаев. Я мало смотрю кино, я не зритель, я читатель. Хотя не так давно смотрел «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Кауфмана, и мне очень понравился этот фильм. Я подумал, что он — из области полезных фильмов. По крайней мере, для меня.

А.Захарьев. Как за три года, с тех пор как вы сняли «Эйфорию», изменились ваши отношения с кино? Помню, когда вас спрашивали, хотите ли вы снимать дальше, вы говорили, что снимете еще один запланированный фильм и закончите с кинорежиссурой.

И.Вырыпаев. Хочу и сейчас повторить эту фразу: у меня есть в задумке один проект... И так ведь можно говорить всегда, за что могут упрекнуть в кокетстве. Я сделал два полнометражных фильма и один маленький в проекте «Короткое замыкание». Но должен сказать, что роман с технологией кино у меня не сложился. Я не полюбил кинематограф. Мы делаем не кино. Я говорю «мы», потому что и людей на съемки я подбираю странных. Для чего я снял «Кислород»? Просто для того, чтобы расширить текстовую аудиторию. Я совершенно не расстраиваюсь, что он не войдет в анналы мирового кинематографа или что нас не возьмут на фестивали. Я к тому, что у меня нет амбиций в кино. Знаете, человек, наверное, определяется амбициями. Вот скажи мне, что мое кино плохое, и мне будет немного больно. Скажи мне, что у меня получился плохой спектакль, и мне будет больнее. Скажи, что у меня плохая пьеса, и мне будет очень больно. Мои амбиции лежат в области драматургии. Не получилось с кино — ну ладно, жаль, что жениться на кино не выходит. Я вам честно скажу, что в какой-то момент кинематограф меня интересовал лишь из-за того, что гонорары там больше, чем в театре. Я, конечно, даю интервью киножурналу, но не хочу ничего приукрашивать. Если бы я мог позволить себе жить на театр, то только им бы и занимался. А кино — там слишком много производства и слишком мало творчества. Я ведь фильм сделал два года назад, и год он лежал. Знаете, как это трудно? Ты сделал фильм и ждешь энергетической отдачи, а он все лежит и лежит, поскольку его выпуск связан с чисто производственными причинами. Я собираюсь сделать еще один фильм, а может, и больше, но для меня это будет чем-то второстепенным.

А.Захарьев. Вы поэтому сценарии, легче поддающиеся экранизации, отдаете другим режиссерам, а себе оставляете тяжелые случаи?

И.Вырыпаев. Конечно, для меня важен не сам факт кино, а эксперимент. Я не болен кино. У меня так не бывает, что я вдруг хочу написать сценарий и снять фильм. Мне кто-то из маститых режиссеров сказал: «Чего ты снимаешь этот «Кислород» после «Эйфории»? Давай я тебе помогу — снимешь настоящую историю. Зачем тебе этот артхаус?» А я и не знаю, зачем мне это, я не хочу быть кинорежиссером, мне просто интересно попробовать что-то новое.

Результат меня волнует меньше, чем процесс. Хотя сейчас кризис и денег никто не дает, поэтому вполне возможно, что я больше и не буду снимать фильмы. Идеи у меня есть, но нет продюсеров. Я переживаю, но не очень.

А.Захарьев. Идея у вас артхаусная?

И.Вырыпаев. Конечно, конечно, конечно.

А.Захарьев. Иван, когда вам предложили работать над новеллой для киноальманаха «Короткое замыкание», вы сразу согласились или посомневались?

И.Вырыпаев. Мне кажется, когда человеку говорят: «Вот тебе деньги, камера, сними, пожалуйста, что-нибудь на пятнадцать минут», то тут никто не откажется. В моем случае сомнения были только относительно сроков: мне просто было некогда. Сабина Еремеева, продюсер, столько от меня натерпелась! Пользуясь случаем, приношу ей свои извинения, она очень со мной настрадалась, потому что у меня был то монтаж «Кислорода», то спектакль. Но я очень рад, что меня позвали участвовать в этом проекте. Не знаю, насколько нам удался фильм, но мы старались. К тому же в проекте заняты такие известные режиссеры, что это большая честь оказаться в подбной компании. Но опять же повторю: я не ощущаю себя кинорежиссером, и, может быть, только присутствие Кирилла Серебренникова в команде «Короткого замыкания» еще как-то успокаивает меня, потому что он тоже из театра. Хотя когда мы начали работать над новеллой, я себя очень неуверенно чувствовал, мне казалось, что я нахожусь не на своем месте. Потому что в проекте собрались люди киношные, снявшие уже по нескольку картин, и это не эксперименты, которыми занимаюсь я, а настоящие нормальные фильмы.

А.Захарьев. Когда появился спектакль «Кислород», все заговорили о том, что это новое направление в театре, что это манифест современной драматургии. Как думаете, можно будет услышать что-то подобное после появления одноименного фильма?

И.Вырыпаев. Честное слово, я стараюсь об этом не думать. Потому что иначе фильм будет приобретать совершенно другие черты. Надо просто делать то, что ты делаешь. Сейчас это прозвучит, конечно, громко и пафосно, но у меня, действительно, не такой склад ума, чтобы привнести что-то новое в мировой кинематограф. У меня нет такого отношения к делу, как у Трюффо. Дело тут не в таланте, просто я иначе создан. Чтобы в кино быть новатором, нужно спать с пленкой, относиться к ней так, как я отношусь к пьесе. У меня всего лишь размышления современника — этим я и интересен. На моем примере можно увидеть, как человек не из кино думает о кино. Я как учебная программа, на мне и моих ошибках можно учиться. Другому режиссеру трудно рискнуть, у него в кино — карьера и репутация. А я могу ошибаться, делать что-то плохо. Я просто парень, которому повезло и который получил возможность снимать кино. Дай сейчас камеру моему четырнадцатилетнему сыну, я бы посмотрел, что стал бы снимать он. У него было бы, наверное, точно такое же непрофессиональное, непосредственное отношение к кино, как у меня.

С.Сычев. В истолковании Библии в фильме есть кое-что, что мне напомнило «Мастера и Маргариту». Ведущий, который произносит свое толкование заповедей, пойман другой героиней на лжи. Отец лжи — дьявол, и у зрителя сразу возникает мысль, что все, что он слышит, лживо.

И.Вырыпаев. Странные вещи вы рассказываете. Разве Бог и дьявол — это различные сущности? Бог и дьявол, по-моему, — это все одно.

С.Сычев. В Библии разница очень резкая.

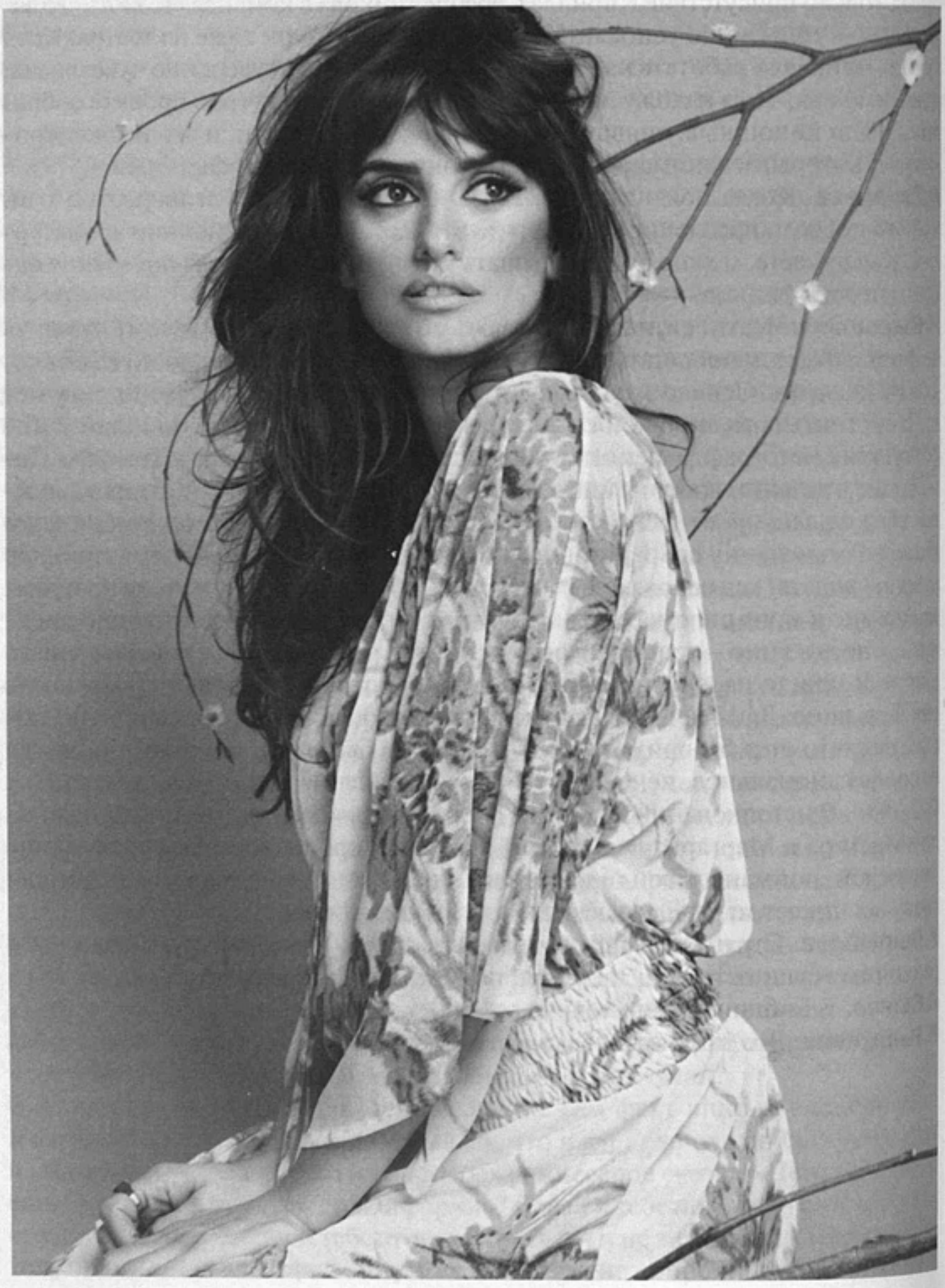
И.Вырыпаев. Это ваша трактовка, есть и другие.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Живая плоть

Пенелопа Крус переживает свой звездный час. Может быть, один из лучших периодов в жизни. Ее новых ролей ждут, на нее ходят. Альмодовар делает с ней третий фильм подряд (а вообще-то пятый) и утверждает, что на его календаре сейчас обозначена «эпоха Крус» — «бесстыдной, сексуальной, растрепанной и шумной, как все великие средиземноморские актрисы».

В 2009 году она получила «Оскар» — за исполнение роли второго плана у Вуди Аллена («Вики Кристина Барселона»). А мэтр интересен, кроме все-



Пенелопа Крус

го прочего, и тем, что любит приглашать звезд на пике популярности. И с легким садистическим удовлетворением (во всяком случае, так кажется) наблюдать, как неумолимо они блекнут. Пенелопа поразила своей яркостью. Она сыграла истеричную художницу, которая накручивает себя всеми возможными способами — в поисках вдохновения и на всякий случай, как принято у «художественных» натур. Актерская метаморфоза была головокружительна: в какой-то момент исполнительница что-то отпустила в себе — и вырвалась наружу сумасшедшинка, диктуя поведение героини, создавая ее собственную судьбу и даже судьбу окружающих. Никаких «я в предлагаемых обстоятельствах», никаких знакомых шаблонов, на которые опираются даже самые маститые, никаких следов актерской техники — чистый плод свободной актерской фантазии, совершенно заслуженно увенчанный «Оскаром». Кстати, первым у испанских актрис.

Уроки парикмахерской

Можно сказать, что к своим успехам Пенелопа шла стремительно и быстро, с пути не отклоняясь.

Она выросла в рабочем предместье Мадрида, в семье парикмахерши и автомеханика. Старт ее артистической карьере дали родители, в четыре года записав девочку в танцевальную школу (мол, пусть эта непоседа там и вертится). Пенелопа увлеченно занималась танцем (разных стилей) семнадцать лет, в том числе в одной из школ Нью-Йорка, и какое-то время даже мечтала о балетной сцене. Формально идею стать танцовщицей она оставила из-за того, что не обладала безупречными физическими данными. Хотя в действительности она просто увлеклась другой мечтой — об актерстве. Сегодня от тех занятий осталось понимание слова «дисциплина» в том строгом смысле, который известен артистам балета, прекрасная пластика и хореографические — самые чувственные — эпизоды, встречающиеся в ее фильмах в изобилии.

У многих есть детские воспоминания о том моменте, когда мир кино приворожил их навсегда. У Пенелопы это традиционные семейные вечера, когда она вместе с родителями, младшими сестрой и братом смотрела видеофильмы на домашнем «Бетакаме».

Первые фильмы эксцентричного Педро Альмодовара, шокирующего ярким цветом и знанием женской психологии, Пенелопа посмотрела в кинотеатре еще в детстве и была поражена. Собственно, все актерские навыки и представления о человеческой природе она получила в мамином парикмахерском салоне, где просиживала часами в возрасте от пяти до двенадцати. В этом удивительном месте женщины выдавали все свои секреты, бесконечно рассказывали о детях, родителях, мужьях, любовниках... В фильмах Альмодовара она видела мир, в котором жила: «Я чувствовала, что я знаю всех этих женщин. Но как он — мужчина! — может так хорошо их понимать?!» Педро заочно стал близким человеком: «Это было странное чувство. Мне казалось, что я уже знала его еще до того, как встретила». Крус говорит также, что во многом благодаря фильмам Альмодовара она решила стать актрисой.

В руках провокатора

Когда ее не приняли в одну из балетных школ, лет в пятнадцать, она отправилась на актерские кастинги. Девушка показывала, что умела — пела и танцевала. Удивительно, но у нее практически не было неудачных прослушиваний: все были смущены и очарованы той энергией, которая буквально рвалась наружу в этом хрупком теле.

После нескольких эпизодов последовало два очень значительных приглашения: в картину Бигаса Луны «Ветчина, ветчина» и Фернандо Труэбы «Прекрасная эпоха» (оба — 1992).

«Ветчина, ветчина» — эротико-гастрономическая фантазия искушенного эстета Луны про мясо. То есть про аппетитные женские прелести и го-

«Все о моей матери», режиссер Педро Альмодовар

вяжьи и свиные туши, что в виде окороков и кореек украшают хороший крестьянский обед. Это своего рода гимнастика ума, упражнение в остроумии, но переваривается это блюдо легко, поскольку густо присыпано красиво изображенным бытом: приятен и симпатичен небольшой городок с белеными домами, изгородями и двориками, где начинающие тореадоры эффектно заворачиваются в красное и пасутся розовые свинки с пыльными пятачками. Основная мысль наглядно вкусна: секс, как еда, является обыкновенной и ежедневной потребностью человека. Что бы в жизни этого человека ни происходило, включая любовь и смерть, как это случилось в фильме.

Сюжет вращается вокруг главной героини, дочери местной проститутки, очаровательной Сильвии (Крус), которая с щепетильным волнением ожидает, женится или не женится на ней богатый хахаль — сын владельцев местного градообразующего предприятия, фабрики по производству мужских трусов. А отступать инфантильному юноше некуда — девушка беременна. Все треволнения богатого семейства, ухищрения вроде найма местного мачо – продавца мясной лавки — для совращения девушки, происходят на фоне любовного обжорства: богатый юнец спит с дочкой и мамой, его собственная родительница теряет разум в присутствии мясного продавца, в то время как муж последней находит Сильвию «очаровательной». Словом, любовь, работа, принципы и деньги, конечно, существуют, но... не на голодный желудок. А аппетит к героям фильма приходит прямо у нас на глазах при виде всякой хорошенькой тушки. И даже в финальной сцене, где все герои застыли у трупа погибшего в драке юноши, они разбиваются на пары.

В разговорах о Луне беспрестанно циркулируют слова «кич» и «эротика». А также «высокое искусство». Собственно, все, *что* он делает, это выражает спектр чувств желающего расслабиться гражданина при виде красотки в баре. Однако в том, *как* он это делает, умещается вся метафизическая проблематика. Его нарочито прямолинейные физиологические манифестации колют глаза, но знание о мире и тонкостях человеческой природы всегда щедро рассыпано в окрестностях — скрыто где-то в извилинах дорог, которые дышат красной пылью, и... в природной органичности актрисы.

Сильвия в исполнении Пенелопы Крус — живая, экспрессивная, невинная девушка (в том смысле, что она еще не знакома со всеми ежедневными потребностями человека настолько, чтобы они ей приелись). Камера смотрит на нее с нескрываемым сексуальным аппетитом: к ее обнаженному телу она относится, как к нежнейшему, розовому, обещающему самые замечательные вкусовые ощущения бекону. Но она и смотрит на мир взглядом художника,

«Возвращение», режиссер Педро Альмодовар

безошибочно вычленяющим гармонию. И Сильвия — Пенелопа, крошечная фигурка с легкими движениями, вписана в коричнево-красный испанский пейзаж трепетной рукой. Вот застывшая в памяти картинка: в сумерках по дороге, где возвышаются громадные рекламные щиты, слегка пританцовывая от волнения (ее бойфренду грозит опасность), торопится Сильвия, грациозное создание в белом платье... Чудесные кадры — метафорического звучания, запоминающиеся, элегантные, экзотичные, как сочная акварель, вышедшая из-под пера авангардиста в минуту вдохновения. Фильм и сейчас остается заметным в ее карьере.

Тема другого фильма, «Прекрасная эпоха», была созвучна теме первого — о потребностях плоти, которые влекут людей куда-то, как речные воды песчинку. Тон и антураж, конечно, были совсем другие. Действие ретрокомедии разворачивается в 30-е годы, предшествовавшие установлению франкистского режима. В провинцию, куда доходят лишь отголоски столичной политической бури, занесло солдата, дезертировавшего из политических соображений, и окунуло в полувоздушную-полуразмеренную деревенскую жизнь. Солдат очарован четырьмя дочками местного художника, но эти девушки — природные соблазнительницы, и простому недоучившемуся семинаристу нелегко выпутаться из этих сетей. Самой искренней и простодушной оказывается младшая из сестер, Лус — героиня Пенелопы Крус, которая и выходит за незадачливого солдата замуж. Лус — это вариация на тему «как быть самым младшим»: младшего все время выгоняют, чтобы не слушал взрослые разговоры, а он по-детски сердится и по-своему стремится заявить свои «взрослые» права; получилось очень искренне. А в самом фильме все окутывала теплым чувством мягкая ирония по отношению к деревенскому быту и немногословным обитателям провинции, шелестел легкий флер эпохи — с крепдешином, юбками по щиколотку, кокетливыми шляпками и прочими прекрасно-легкомысленными вещами. Так с грустью смотрят на последние каникулы перед взрослой жизнью.

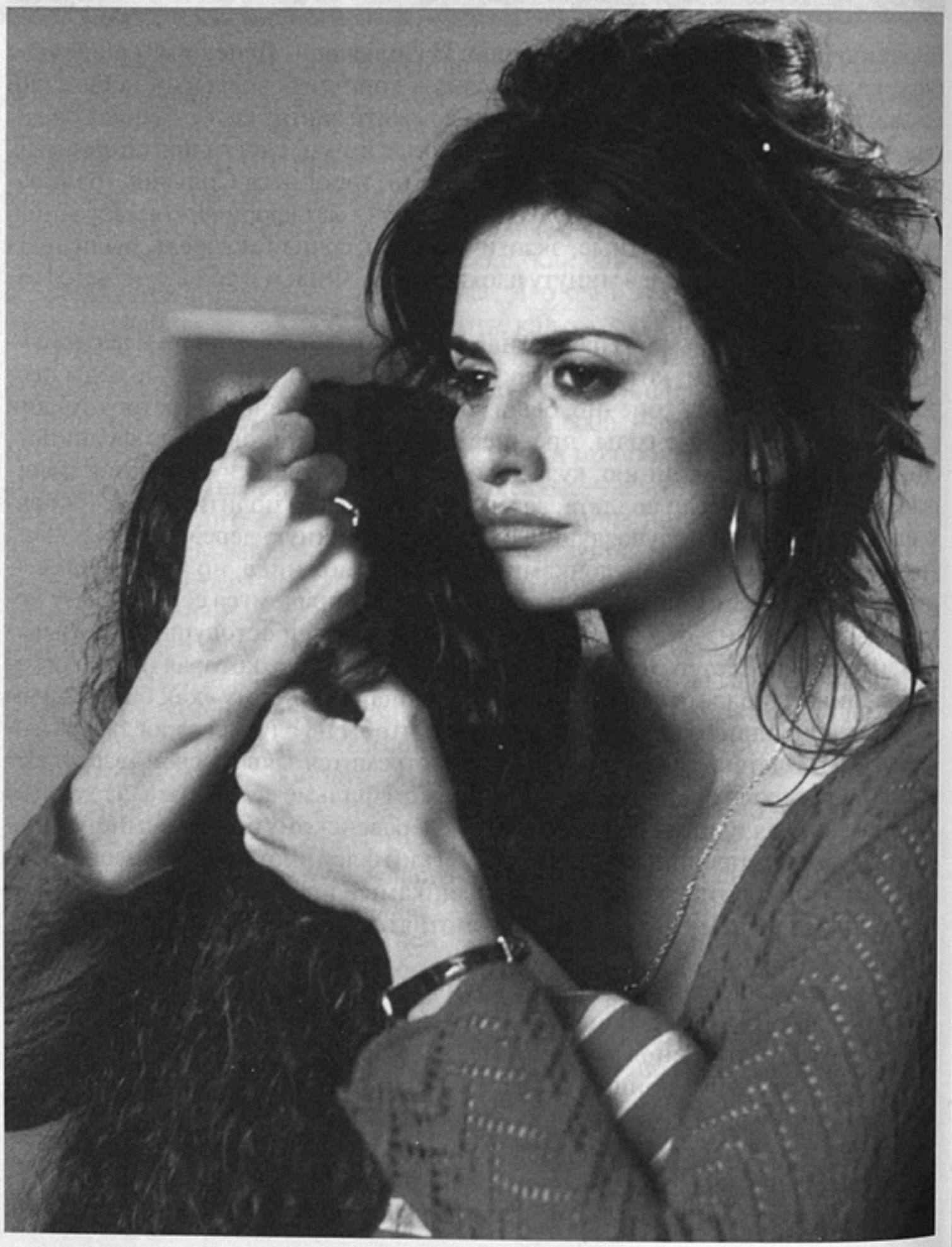
Оба фильма получили большое количество наград: первый — в том числе «Серебряного льва» в Венеции, а второй — целый букет премий «Гойя» и «Оскар» за лучший иноязычный фильм.

К Пенелопе Крус пришла слава, слегка скандальная. Получив свою долю обвинений в эротизме и прочих подобных грехах (основная часть лавров досталась Луне), несколько лет она выбирала роли целомудренные и эротически нейтральные. Но в конце концов поступила так, как «все великие средиземноморские актрисы»: она не стала делить себя на части, принадлежащие

и не принадлежащие публике. И если в первых картинах она была очаровательной зверушкой (и тем она в этих фильмах замечательна), то к тому моменту, когда произошла встреча с Альмодоваром, она уже была женщиной осмысленной красоты, умеющей обращаться с опасными инструментами в актерском багаже.

Особенный человек в жизни

Множество раз Пенелопа рассказывала о том, как состоялось ее знакомство с Альмодоваром. Как еще в пятнадцать лет она пробралась на съемочную площадку «Высоких каблуков», и, слава богу, ее никто не выгнал. И как потом она пришла пробоваться на роль в фильме «Кика» к нему домой и ужасно волновалась. Сочтя, что актриса слишком молода, режиссер ее не взял, но пообещал, что напишет специально для девушки роль, которая «сядет на нее, как перчатка». Через два года он пригласил двадцатидвухлетнюю испанскую звездочку на небольшую роль в фильме «Живая плоть» (1997) — она сыграла женщину, рожающую ребенка в трамвае. Таким образом, он сразу обозначил ее главную тему в своих фильмах (неожиданную, надо сказать): ма-



«Возвращение», режиссер Педро Альмодовар

«Не уходи», режиссер Серджо Кастеллито

теринство. В следующей картине, «Все о моей матери» (1999), Пенелопа играет монашку, забеременевшую от трансвестита. А в последовавшем несколько лет спустя «Возвращении» (2006) ей досталась главная роль с очень сложной задачей — создать собирательный образ испанской женщины (и, конечно, матери).

По отношению к Пенелопе Крус это очень лестно: мать — это главный образ и в католической мифологии, и в личной жизни и художественном мире воинствующего атеиста Альмодовара. «Возвращение» маэстро снял, когда достиг определенного возраста (55) и был в настроении обобщать. Предполагалось, что это будет сага о простой испанке в духе итальянского неореализма (насколько он вообще может быть в духе кого-то), с легким налетом «альмодоваровского» макабра (обстоятельства действия — престарелая тетушка в начальной стадии маразма, призрак матери, больная раком подруга и убитый при попытке изнасилования муж). Получился привычный паноптикум Альмодовара, где ходит-рычит в вольере неожиданный и непознанный зверь — мужчина, терзающий женщин, а для них и там естественно жить и устроиться по-домашнему — готовить, стирать, убирать и хранить подвернувшиеся некстати трупы в холодильнике. Как обычно, режиссер собрал эти гротескные фигуры для того, чтобы поведать о вполне человеческих вещах: в данном случае — ради откровенного разговора между матерью и дочерью.

В череде прекрасно прописанных женских характеров лучший достался Крус. Ее героиня Раймунда — знойная (что подчеркнуто крутым во всех смыслах накладным задом), хваткая испанка, умеющая пережить любое несчастье, не прекращая крошить лук для салата. В ней действительно есть что-то от Анны Маньяни, а в самом фильме — от чувственного народного фламенко, которое чудесно исполняет Пенелопа. В отличие от более ранних фильмов, где Альмодовар предпочитал ее более гротескный образ, здесь она красива, как безупречный красный — фирменный тон режиссера. Фильм стал самой титулованной картиной Альмодовара (44 награды), и чествование ее на всех фестивалях не забылось до сих пор — с соответствующими словами восхищения, адресованными актрисе.

На чужой почве

В то время как Альмодовар открывал в Крус земную женщину, другие режиссеры копали еще одну жилу, не менее плодоносную. Они видели в Пенелопе женщину-мечту. В расхожих представлениях о ней обязательно возникает образ прекрасной брюнетки в струящихся одеждах, стоящей где-то на фоне

«Вики Кристина Барселона», режиссер Вуди Аллен

морских волн (городского пейзажа, богатого интерьера), а локоны и полы ее одежды теребит ветер. Воплощенная женская чувственность, грация танцовщицы... Чтобы описать такую Крус, обычно призывают дух Одри Хепбёрн.

Мечтой она была уже в своих первых испанских фильмах. Одновременно с «Живой плотью» молодой режиссер Алехандро Аменабар, ныне знаменитость, снимал по собственному сценарию «Открой глаза» — зыбкую, как сон, футуристическую фантазию. Главный герой, богатый красавец и любимец женщин, попадает в аварию. Обезображенный, он теряет лицо в прямом и переносном смысле и впадает в некий ментальный кошмар (с участием научных организаций по поддержанию жизни после смерти): он мучительно и безрезультатно стремится остаться с друзьями, с Софией — девушкой, с которой он познакомился незадолго до аварии. Он силится открыть глаза, это должно помочь. Если только он не умер... Крус и играла Софию, богемную «столичную штучку», в которой в то же время есть глубина, покой и человеческая привлекательность — все, чего так не хватало в окружающих легкомысленному плейбою. Во всяком случае, при жизни.

Затем права на этот сюжет выкупил Том Круз и выпустил его дорогую голливудскую интерпретацию — «Ванильное небо» (2001, режиссер Кэмерон Кроу). Пенелопа Крус сыграла в нем ту же роль — Софию. Разъяв гармо-

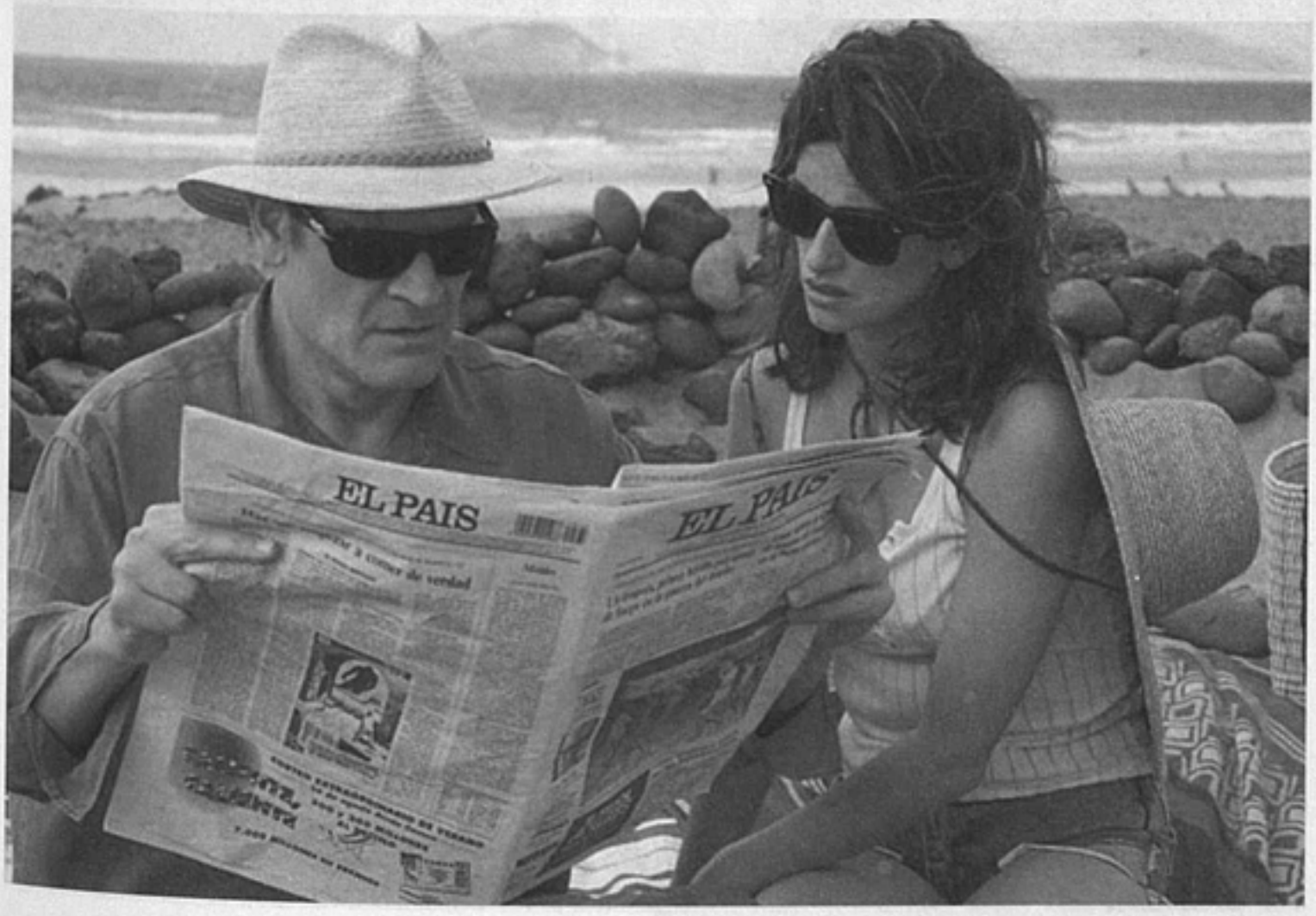
нию, авторы предложили версию более тяжеловесную и простую, и главная тема — потеря и обретение лица — исчезла. А Крус оказалась в невыигрышном положении: в мире относительно простых и облегченных метафор ее актерские навыки были избыточны. Когда же она лишена возможности лицедействовать, становится заметно, что она не так уж красива и не столь безупречно сложена. В «Ванильном небе» она проигрывает Кэмерон Диас, как обычно проигрывает любому партнеру в зрелищах голливудского толка, включая белозубого и загорелого Мэтью Макконахи (в «Сахаре» партнерши-женщины просто не было). Впрочем, действительно крупные голливудские проекты этими двумя фильмами, в основном, и исчерпываются. В Голливуде она занимает некую периферию — где (преимущественно неамериканцам) позволительно снимать фильмы с экзотическим привкусом: типичные примеры — «Женщина сверху» (1997) Фины Торрес, фильм о бразильской любви и кухне, или «греческая» военная сага «Выбор капитана Корелли» (2001) Джона Мэддена. Но на этом пространстве она действительно работает много.

Тем не менее в «большом» Голливуде ее любят. Потому что она украшение роскошных вечеринок. Она по-женски окружена безделушками, и она немного из тех женщин, которые «могут из ничего сделать три вещи — салатик, шляпку и скандал». Чтобы попасть в «размер» персонажа, ей надо просто найти подходящие туфли или духи («Однажды я использовала детскую туалетную воду для героини, которая должна была быть полностью асексуальной»). Она снимается в рекламе Ральфа Лорена, делает собственные коллекции для «Манго», держит модный бутик в Мадриде и прекрасно выглядит на обложках.

Что же касается голливудской карьеры, то заокеанские бонзы, во всяком случае, постоянно к ней присматриваются — интерес подпитывает ее европейская слава.

Лучший фильм

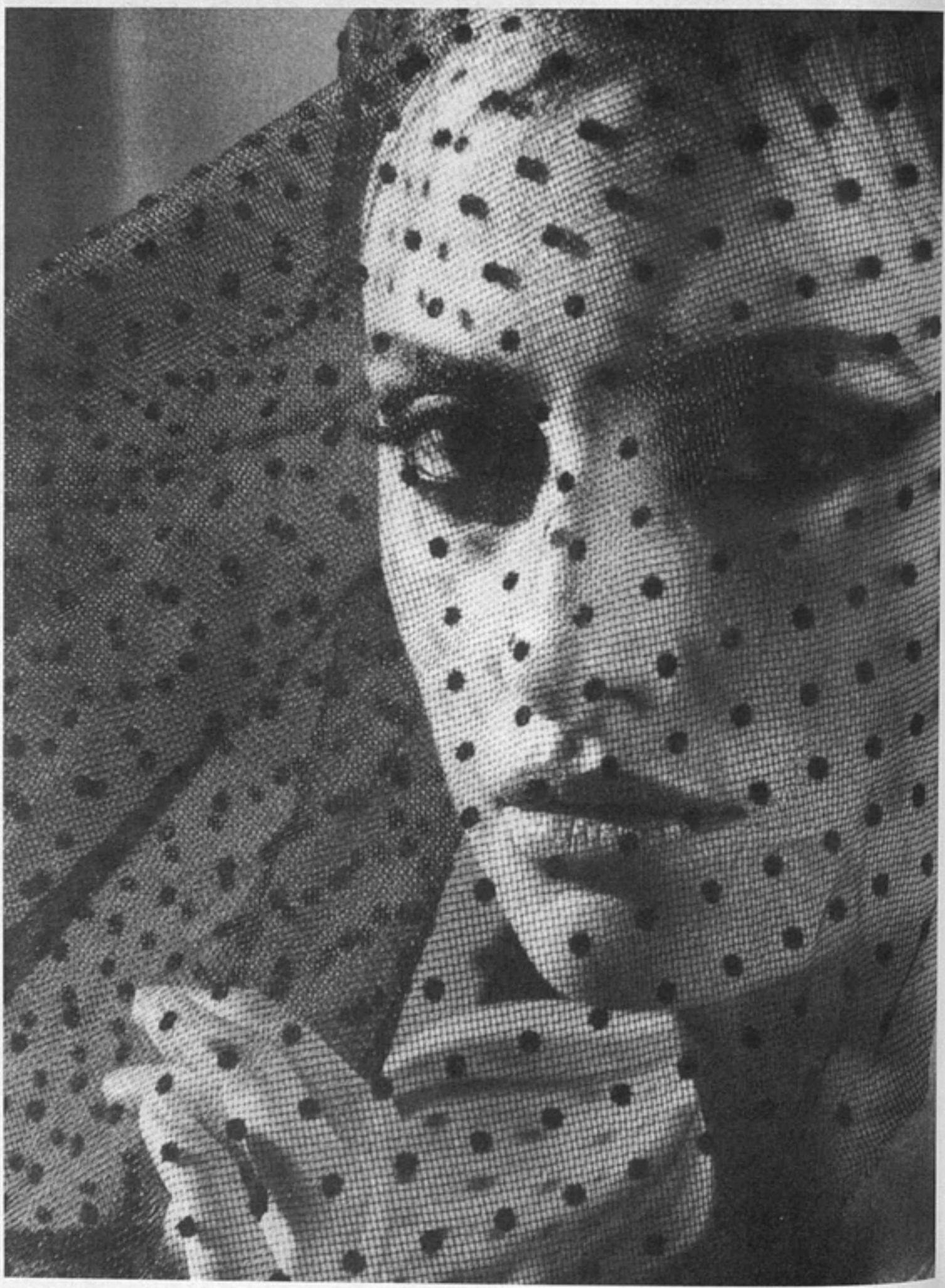
Крус работает в напряженном ритме, делая как минимум по две картины в год. Между «Готикой» и «Сахарой» она снимается в копеечных (где делят трейлер на двоих с другими актерами и не имеют возможности специально заказывать костюмы) европейских картинах. Возможно, лучший фильм в ее карьере — итальянский «Не уходи» (2004), на съемках которого была именно такая ситуация.



«Разомкнутые объятия», режиссер Педро Альмодовар

Фильм создан по одноименной книге Маргарет Маццантини, повествующей о несчастной, нищей и несуразной провинциалке по имени Италия, в жизни которой случился бурный роман с преуспевающим врачом. История дана в ретроспективе: врач вспоминает об Италии в тот момент, когда в операционной коллеги борются за жизнь его дочери, попавшей в автокатастрофу. Италия умерла, когда девочка была совсем ребенком, но в трудный момент ее отцу нужно присутствие той женщины — хоть и незримое.

Фильм снял муж писательницы Серджо Кастеллито (он же сыграл врача), пригласив на главную роль Пенелопу Крус. Там она совершенно лишена своей красоты; не глаза — одни черные круги под ними, волосы испорчены перекисью, одежда жуткая (они с режиссером сами купили весь гардероб на рынке, по доллару за свитер), походка прыгающая, ноги кривые (ее балетные ноги — каким-то непостижимым образом). Другое дело, что есть в ней что-то такое, отчего врач иногда готов все ради нее бросить. Но не бросает — по обычным причинам: из-за приличий, обязательств (у него есть жена, и она ждет ребенка) и нежелания совершать трудные поступки. Между тем для одной жен-



Пенелопа Крус

щины этот славный человек — только часть респектабельной жизни, а для другой — все то хорошее, что в жизни случилось. И его «немножко любви» и «немножко поступков» явно не хватает, чтобы залатать дыры в несчастливой судьбе Италии.

Создатели фильма так прикипели душой к обитателям предместий, что фильм получил и социальный подтекст. Печальны трущобы, мимо которых проплывает камера, полуобвалившиеся пригородные многоэтажки, бедный быт придорожных кафешек. И Крус сделала законченным этот пейзаж, интуитивно вытянув из реальности такую вот замарашку, родную всем этим обшарпанным стенам.

Этот фокус все видели в «Вики Кристине Барселоне»: как она переступает определенные психические границы, перетекает, как вода, в облик другого, — и делает это с той женской легкостью, с какой меняют осанку, лишь переменив платье. Она вообще-то это умеет — была бы причина. История Италии задела актрису за живое. Ей хотелось рассказать, как множество обычных людей, к которым жизнь оборачивается своей черной стороной, заслуживают нежности. Аудиторию фильма не сравнить, похоже, даже со зрителями «Возвращения», а жаль — сокрушения по чужим печалям там хватит на всех.

Когда-то Пенелопа Крус интересовала Альмодовара тем, что она может выразить важные для него темы. Теперь его интересует, как она это делает. Он долгие годы снимает ее — но ее актерская природа и сейчас для него загадка. «Пенелопа — из тех актрис, которые меня всегда интриговали: она не обладает ни одной из известных актерских техник, у нее собственная техника, которая скрыта глубоко внутри», — говорит он. Их последняя совместная картина — «Разомкнутые объятия» (2009). Это фильм о фильме, саморефлексия режиссера, тридцать лет снимающего кино. Но это еще и объяснение в любви этого режиссера актрисе, Пенелопе Крус.

В «Разомкнутых объятиях» она играет актрису и влюбленную женщину; Альмодовар подарил ей благодатный сюжет, в котором она всегда легка и эффектна, — историю страстной любви. Она без ума от режиссера, ее богатый муж без ума от нее, а все вместе они между делом снимают комедию о каких-то безумных чемоданах — так, как будто делают ленту об истории кино (и Альмодовар — это тоже уже история, разумеется). Режиссер щедро раздает комплименты-подсказки: Крус принимает облик Анны Маньяни, Одри Хепбёрн, Мэрилин Монро. И... Альмодовар подглядывает за ней. Он тайно снял актрису в те моменты, когда она готовится войти в кадр, в минуты и секунды, оставшиеся до того, как прозвучит команда «мотор!». «Она, кстати, готовилась к драматической сцене, где должна была плакать. А значит, она вошла в собственную кладовую печали», — говорит Альмодовар. Он включил эти «украденные секунды» в картину. Журналисты немедленно потребовали объяснений: о чем думала? что чувствовала? Пенелопа, осторожно подбирая слова, объяснила, что в такие минуты она касается очень интимных вещей. Каких — это ее тайна. «Без таких тайн не обойтись, если вы работаете над ролью, которая требует много эмоций. О многом из того, что я использовала в «Вики Кристине Барселоне» и «Разомкнутых объятиях», я не могу рассказать никому — даже близким людям». Определенно, эта женщина — шкатулка с секретом. Как в реальности Альмодовара, там можно найти все что угодно: запретные страсти, щенячью преданность и гаспачо со снотворным. Все, что вы видели, представляли или когда-либо сможете придумать. На этом изобилии и покоится роскошный темперамент великих средиземноморских актрис. Возможно, размеры дарования — щедрое преувеличение Альмодовара, но контекст выбран безошибочно.

КИНОТЕАТР

«Как мы готовили кризис в кино»

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» ПРОДЮСЕРОВ

В обсуждении различных аспектов воздействия экономического кризиса на отечественный кинематограф принимают участие председатель попечительского совета кинофестиваля «Кинотавр» продюсер Александр Роднянский, генеральный продюсер фестиваля Игорь Толстунов, продюсер и кинокритик Лев Карахан, режиссер и продюсер Павел Лунгин, заместитель генерального директора телеканала «Россия» продюсер Сергей Шумаков, продюсер Сэм Клебанов, генеральный продюсер кинокомпании «Всемирные русские студии» Сергей Члиянц, генеральный директор Ленинградского областного киновидеообъединения Ариф Алиев, президент Гильдии киноведов и кинокритиков Виктор Матизен, вице-президент «Юнифранс» Жоэль Шапрон. Ведет «круглый стол» главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Тема нашей дискуссии довольно провокационно сформулирована, но я думаю, что найду какие-то аргументы, точнее, обозначу некий комплекс идей, которые позволят ее совместно обсуждать.

Природу кризиса в мировой экономике, как известно, мало кто понимает. Удобные рассуждения: дескать, какие-то гигантские американские фонды сделали не то. Подвели спекуляции с нефтяными фьючерсами, глобализация, взаимозависимость национальных экономик. И как только мировым лидерам во главе с господином Обамой удастся вернуть потребление на свое место, сразу же все образуется и в России. Осталось только дождаться справедливых цен на нефть — 70—80 долларов за баррель. Если поговорить с нашими кинематографистами, выяснится, что все они ждут того же самого — наступления 2010-го, поскольку чувствуют себя жертвами отсутствия государственной поддержки в 2009 году. Будем опять производить по девяносто фильмов в год. Тут ситуация не такая, как на телевидении, которое долго пугало производителей сериалов тем, что у каналов невероятные рекламные потери. Затем обнаружилось, что те, кто сотрудничает с «Видео Интернешнл», потеряли всего 16—20 процентов рекламы. У некоторых аутсайдеров потери несколько больше, но, конечно же, не 50—60 процентов сокращения закупочных цен, объявленных телеканалами производителям. У нас ведь отлично умеют зарабатывать на финансовых трудностях.

Когда речь идет о кризисе в кино, то имеется в виду исключительно падение производства. Здесь рисуют страшные картины: отсутствие денег, пустые студии, сокращение бюджета Минкульта на четверть. Кстати, это самый большой сиквестр среди всех министерств.

Мы знаем, что продажа автомашин у нас в стране уменьшилась за период кризиса в два раза, ипотека и все, что связано со строительством, — в три. Интересно, что же происходит с кинематографом? Выяснилось, что здесь как раз никаких серьезных драм с потреблением соответствующей продукции в первой половине 2009 года не произошло. В кинотеатрах собрали около одиннадцати миллиардов рублей. По количеству продаж уменьшение — менее пяти процентов. О чем же тогда мы плачем? Конечно, произошло изменение курса доллара, но это совсем другая политическая и экономическая игра. Да, этот курс действительно упал на 30 процентов, но посещаемость и доходы (в рублях) ведут себя прилично. Вместо 830 миллионов долларов сборов 2008 года в этом году будет явно не меньше 750 миллионов. И это — самые худшие прогнозы.

Сборы российских картин в последние два года составляли 25—27 процентов, а в первой половине этого года — 31. В прошлом году отечественных фильмов было много — 86, это 25 процентов общей величины, да и по сборам столько же. Но из них три — половина годового российского бокс-офиса! В этом году — то же самое. Уже собрали сто пять миллионов всего на пяти вам хорошо известных российских картинах — от «Обитаемого острова» до «Тараса Бульбы». Так что никакого кризиса в плане сборов нет. Он совершенно в другом — в устройстве самой системы киножизни в нашей стране в целом, в государственной политике в этой области. Здесь и возникли существенные сбои.

Все рыночные отношения, как известно, должны начинаться со зрителя, а вовсе не с производства и не с объема государственных дотаций. У нас ведь в последние годы сформировались перегретые ожидания, невероятно раздутые, будто речь идет о нефтяных фьючерсах на больших рынках энергоресурсов через квотирование зарубежной продукции. Вы знаете, американцы с 60-х годов имеют 65 процентов мировой кассы, а экранного времени даже чуть больше. Что это значит? В России вкладывается в производство примерно 300 миллионов долларов. Но продюсерам от зрителей в прошлом году вернулось 90 миллионов. Еще примерно 80 миллионов вложило государство. А где мы взяли остальные 100—120 миллионов? Филантропы, телеканалы, состоятельные «чайники» в кино вложили, а они не заинтересованы ни в какой государственной поддержке и прекрасно обходятся собственными усилиями. За всеми чемпионами проката сегодня стоят телеканалы. К огромным холдингам потихоньку переходит власть в кино, только режиссеры об этом и не подозревают. Это все в дальнейшем будет происходить достаточно быстро. Но невидимо.

Другая проблема — зашкаливающая себестоимость фильмов. Никто не думает сначала о том, какие деньги можно собрать, возвратить. Нет настоящих экспертиз проектов. Неизвестно, кто посмотрит этот фильм, какими средствами оперирует сегодня этот рынок, разные сегменты кинотеатральной аудитории. Твой проект — он для кого?

Следует учитывать и недостаточное количество залов у нас. В последние четыре года вводятся по 50—70 вместо 150. Нам необходимо три тысячи современных залов, чтобы кинематография России действительно стала возвратной. А у телеканалов, естественно, совсем другие задачи. Они иначе относятся к киноинвестициям, а прибыль вкладывают в другие свои активы.

Следующая, можно сказать, драма: падение качества аудитории. У нас считается, что есть либо аудитория блокбастеров, либо аудитория того кино, которое показывается в Сочи. Но блокбастеры смотрят по 5—7 миллионов человек, а фильмы, которые смотрят в Сочи, вряд ли преодолеют планку в 20 тысяч — это стократные различия. Где середина? Кто про это думает? Что такое ситуация, когда девять фильмов в прошлом году собрали 90 процентов всех сборов. И в этом будут те же самые числа, пять блокбастеров уже прошли, подтвердив данную гипотезу. Итак, десять коммерческих и десять артхаусных, а где остальные 60 картин? Появились ли они в кинотеатрах, на телевидении?

А в результате — нет аудитории для качественных фильмов. Для всех работ сочинской программы этого года. Нет никаких шансов хоть как-то возвращать деньги за такие картины, если не продавать их иностранцам.

Или другая ситуация: режиссеры как продюсеры, и инвесторы как продюсеры. Это ведь разные типы функций, сознания, разные профессиональные роли. Совершенно несхожие взгляды на кинематограф, отличающиеся цели, очень сложно сочетаемые. У нас 180 компаний производят кино — индустрия масштаба американской или хотя бы французской. Но нет достоверной

информации, нет профессиональной экспертизы. Все сидят, почесываются и думают о том, как подобраться ближе к главным демиургам культуры в современной России — директорам телеканалов.

Казалось бы, кризис — это шанс для обновления, возможность реформирования, отказ от отживших моделей. Ситуация, когда можно через дискуссии, мыслительное проектирование пересмотреть процессы, тормозящие развитие киноиндустрии, перезагрузить их, как выражается Обама. Вот осенью все обсуждали проблему формирования русских мейджоров. Закулисные разговоры, страсти в продюсерском цехе: кого назначат «акулой», кого нет. Будет ли этим заниматься Гильдия продюсеров или прямо Администрация президента. Речь шла о пяти-семи компаниях, действующих, «как в Америке». Только забыли, что США — это 9 процентов мирового кинопроизводства, дающего 65 процентов мировых сборов. Или другой административный «перл» — объединение неигровых студий с игровыми. К отсутствующему или фиктивному лидеру будут пристегиваться пара аутсайдеров. Кто кого будет вытягивать из экономической трясины — до сих пор непонятно. Вдруг выяснилось, что российские неигровые фильмы не показывают ни в кинотеатрах, ни на телевидении, поскольку ему такая продукция чужда: оно само прекрасно справляется с производством документальных развлечений. Для международных кинофестивалей государство содержать эти студии не собирается. Что со всем этим делать?

Не секрет Полишинеля, что при постоянном сокращении средств Минкульта остаются два с небольшим миллиарда рублей на кино. Обещают, что отдельные средства будет давать Совет по развитию кино при премьер-министре. Надо только понять, чем госзаказ отличается от господдержки? Как будут действовать его механизмы? Кто будет отвечать за них в проектируемом Совете, если в него не входит главный государственный управляющий Алек-

сандр Голутва. Вопрос этот никак не дискутируется, будто и кинематографистов не волнует.

Еще одна проблема — слабость гильдий. Мы знаем, что в Союзе кинематографистов принят курс на уничтожение гильдий — думаю, вы читали стенограмму последнего пленума нового правления СК. Гильдиям не жить. Или что такое, предположим, блуждающие идеи госкорпорации «Роскино»? Объединение различных активов, переданных в одни руки: сначала производственных, затем государственных бюджетов, затем международной политики, кадровой, тематической. Естественно, через государственно-частное партнерство, которое есть некий специальный способ выживания советской экономики в условиях рыночной. Очень интересные и совсем не только экономические вопросы. Пока на них нет никаких ответов. Даже таких, с какими хотелось бы побороться.

Теперь про кризис представлений. Тут я говорил про экономику, но есть еще и содержательный аспект. Почему подчас у нас возникает непонимание, даже ненависть одной группы производителей к другой? Почему возникли железобетонные заборы между авторским и коммерческим кино? Это может нанести существенный ущерб национальной киноиндустрии. Может быть, и за счет именно этих комплексов в России нет разветвленного проката. В частности, нет государственной поддержки системы арткино. Деньги на это не выделяются, аудитория уменьшается. Лауреатам Берлинского, Венецианского и Каннского кинофестивалей места в российском репертуаре нет. В столице, где реально живут 14 миллионов человек, такие фильмы собирают 30—50 тысяч долларов — менее 10 тысяч билетов. Нет исследований причин этого положения вещей, концептуальных предложений, царит понятийная эклектика.

Сегодня очень много имитаций авторского кино, и разобраться в этом не просто. В последнее время здесь очевидны довольно сложные мутации, которые требуют серьезной интеллектуальной рефлексии, многочисленных обсуждений. Кроме ночных встреч с Александром Гордоном после двух часов ночи, преследующих во многом внехудожественные задачи, у нас в стране нет места для знакомства с современным кино. Большое спасибо Первому каналу за то, что он, после завершения рейтингового времени, хотя бы показывает «трудные» фильмы.

Итак, нам не известна структура спроса, нет проектирования киноиндустрии как рыночной системы, не известны приоритеты госполитики. И никакие возможные нововведения публично не обсуждаются. Все-таки трудно себе представить два съезда Союза кинематографистов, где бы вообще ничего не говорили... о кино.

Сегодня происходит выбор между двумя моделями развития российского кинематографа. Он осуществляется невидимым образом, без нашей рефлексии, без того, чтобы мы к чему-то консолидированно приходили, от чего-то отказывались, за что-то болели. В российской индустрии укореняется, на мой взгляд, опасная версия выживания. Продюсеры и режиссеры говорят себе: я как-нибудь доживу до лучших времен, дождусь справедливых цен на нефть, а значит, и инвестиций. Все как-то образуется, улучшение произойдет, телеканалы, холдинги разберутся с проблемами. Побеждает своего рода квазисоветская модель, вернее, продолжение ее развития.

Все, о чем я говорил, — увеличение госактивов, частные менеджеры за госсчет, культ развлечения и одновременно патриотический тренд как основной для коммерчески значимого кино, огромное количество фильмов о войне – тут множество свидетельств. С одной стороны, «Тарас Бульба», «Мы из будущего—2» и «Утомленные солнцем—2», а с другой — «Самый лучший фильм—2», «Любовь-морковь—3», «Каникулы строгого режима». И Павел Воля в одном, в третьем, в пятом фильме. Патриотизм плюс развлечение. Борьба за «правильную» молодежь. И коммерческое телевидение как основной инвестор в киноиндустрию. Вот целый ряд синхронных процессов, которые выстраиваются в целостную политику. В ее проведении участвуют все государственные ин-

ституты. Идея снимать семь-восемь блокбастеров за госсчет — важнейший шаг в этом направлении.

Второй путь — это все-таки развитие рыночных отношений в российской киноиндустрии с учетом реального положения вещей. Понимание того, какие типы аудиторий у нас существуют. Почему в России с потенциально трехсотмиллионной аудиторией, говорящей по-русски в соседних странах, не создается мейнстрим? Какие перспективы у авторского и экспериментального кино, в том числе в политическом смысле, не говоря уже об экономическом? Как выстраивать инвестиции во все виды производства? Наконец, проблема продвижения и все, что с этим связано. Это также должно решаться в рыночной модели, поскольку в квазисоветской модели потребление не имеет значения.

Кризис — это болезнь всей системы. Она затронула все 15—20 элементов кинематографии, начиная от инвестиций и завершая законодательством. Самое важное — это отсталость нашего понимания идущих здесь процессов в условиях, когда профессиональное сообщество очень слабое. У государства до сих пор нет адекватного партнера, который мог бы влиять на выработку перспективных идей в этой сфере, наладить отношения с зарубежными телевизионными, сетевыми и иными партнерами, с DVD-рынками. Я уверен, что без вот такой совместной — и активной — работы ничего не получится. Не удастся, в частности, создать внебюджетные фонды, а это, мне кажется, основная перспектива. Но данная тема не дискутируется. Для кого мы снимаем фильмы, в каком воздухе, как отвечаем на государственные инициативы — вот лишь некоторая часть вопросов для обсуждения.

Александр Роднянский. У Даниила Борисовича Дондурея специфическая манера вести дискуссии: что он ни скажет, звучит обвинительно. Даже если речь идет о само собой разумеющихся вещах. Я не могу понять, что же из того, что так критично здесь прозвучало, следует осудить, а с чем, обсудив и договорившись, нужно двигаться в будущее?

Главная идея прозвучавшего доклада: мы находимся на развилке между квазисоветской моделью, которая может утвердиться в скором будущем, и той самой рыночной, которую мы, исходя из прозвучавшего, толком не понимаем. Ни по аудитории, ни по структуре. Даже не знаем, что такое коммерческое кино.

В последние несколько лет был практически достигнут консенсус в отношении оценки состояния дел в российском кино. Он сводится к нескольким пунктам. Первый: неверная инвестиционная политика, в результате чего наши успешные фильмы ничего собой не представляют, хотя стойко удерживаются на первых местах в российском кинопрокате. И в данную минуту четыре первые строчки занимают отечественные ленты. Плохие или хорошие, но они — российские.

Тут возникает второе, негласно существующее обвинение докладчика: что хорошего в том, что фильмы — российские? Это, дескать, квазипатриотическая риторика, государственническая, в которой подозревают людей, думающих о необходимости или возможности победы в неравном бою с Голливудом. Я перечислю еще несколько из этих не то чтобы обвинений, но таких целенаправленных комментариев по поводу состояния дел в российском кино. Артхаус реально не имеет проката. Непонятно, как его финансировать. Ужасная пропорция между фильмами, появляющимися в прокате, и общим количеством — 90 российских названий. Всего пять-шесть или девять из них, как было сказано, реально собирают 25—27, а сейчас 31 процент средств от общего проката. Нездоровая якобы пропорция. Подозревают, конечно, в злом умысле еще и продюсеров, прочих нехороших людей, которые хотят создать частные холдинги за государственный счет. Так что система представленных здесь обвинений очевидна.

Я меньше всего хотел бы брать на себя функцию адвоката нынешнего положения дел. Оно волнует меня не меньше любого здесь присутствующего.

Не надо забывать, что мы с вами существуем в системе, в которой многое формируется по-новому. Тринадцать лет назад, в 1996 году, впервые в России открылся кинотеатр, оборудованный системой «Долби», — «Кодак Киномир». Сейчас — тысяча девятьсот залов. Наверное, есть небольшая разница. Конечно, этого маловато. Но во Франции, не даст соврать Жоэль Шапрон, пять тысяч четыреста залов. Нам осталось больше, чем мы прошли. И все же это не похоже на ситуацию, когда вообще не было проката.

Главная проблема состоит в том, что недостаток залов, а также отсутствие достаточного количества денег в карманах потенциальных потребителей приводит к тому, что у нас сейчас всего пять миллионов постоянных кинозрителей. Из них 70 процентов — это молодые люди от четырнадцати до двадцати четырех лет. Они-то и доминируют в аудитории. И, соответственно, их вкусы и предпочтения определяют жанровую палитру наиболее успешных российских фильмов. Во всяком случае, тех, за которыми предполагается коммерческий потенциал: комедия, экшн, боевики, фантастические фильмы. Во всем мире так. Единственным вариантом дальнейшего движения является, очевидно, расширение количества кинотеатров и, таким образом, появление новых категорий зрителей. Произойдет их диверсификация, в результате которой могут появиться люди, заинтересованные не только в легких и популярных жанрах.

Мы говорим, что нет параллельного проката для артхауса. Но, извините, у нас нет человеческого проката даже для драмы. Нет семейной аудитории от двадцати пяти до сорока пяти лет, как скажем, в Германии, во Франции, где такие картины, как «Хористы», занимают первые строчки в списке сборов. Зачем говорить о победителях Каннского фестиваля, когда у нас не работают даже лидеры коммерческой продукции, причем не только европейской, но и азиатской, даже американской. Японские блокбастеры воспринимаются как артхаус, сколько бы денег они ни собирали у себя дома.

Еще пять лет назад доминировало убеждение в том, что смотреть можно только американское кино. За эти годы многое изменилось настолько, что мы можем спорить на тему — плохо или хорошо, что из девяноста выходящих в прокат российских фильмов только девять собирают деньги. Наверное, плохо, но еще недавно уговаривали взять первый, попробовать расписать его по кинотеатрам. Потребовался огромный рекламный ресурс для того, чтобы привлечь к «Ночному Дозору» ту аудиторию, которая хотя бы гипотетически могла убедиться в том, что российские картины — достойное предложение на фоне полноценного репертуара. Убедили. Появились «Турецкий гамбит», «9 рота», «Дневной Дозор» и другие. Первые строчки, общеизвестно, стали гарантированными. Это дает возможность завоевать некий плацдарм, а значит, исследовать аудиторию. Я не знаю, как сделать иначе, разобраться с ее предпочтениями, как делать фильмы, способные эту самую аудиторию заинтересовать.

У нас, действительно, сто восемьдесят производящих компаний, в чем справедливо обвиняют рынок. Есть попытки помочь сформироваться так называемым мейджорам. Проблема состоит в следующем. Невозможно любому из присутствующих здесь продюсеров строить бизнес на основе одного или двух фильмов, запускаемых в прокат. Судьба компании, ее деятельность, будущее зависят только от одного обстоятельства: провалится или нет тот самый единственный фильм или один из двух, которые она запускает. Отсутствует возможность отстраивать свою деятельность на ближайшие пять, десять, пятнадцать лет. Гарантировать свое выживание, как это делают американские мейджоры стоимостью в десятки миллиардов долларов. Они все публично торгуемые, многопрофильные. У них своя дистрибьюция, огромные библиотеки прав, сотни названий, позволяющих извлекать прибыль даже в ту секунду, когда премьеры проваливаются. А это подчас 80 процентов производства.

Как нам можно создавать большие фильмы? Либо это могут сделать крупные компании, как это произошло с «ЦПШ» и «ПрофМедиа», ставшей боль-

шой медийной корпорацией. Но мы же не можем указом Совнаркома назначать ответственных за выращивание киномейджоров. Нужно как-то спровоцировать и подтолкнуть бизнес к созданию крупных предприятий. От них будет зависеть наше осознанное развитие. Только они смогут диверсифицировать свои пакеты, понимая, что нужно снимать и большую картину, и среднебюджетные драмы, и дешевые комедии, и какой-нибудь сегмент артхауса. Сегодня возможностей таких у нас нет. Любой продюсер заинтересован в том, чтобы получить от государства помощь не на одну картину, а на программу из пяти-семи. Что здесь ненормального? Это естественно, потому что не может компания выживать одним годом. Она должна планировать деятельность минимум на три. Единственная проблема здесь — система принятия решений. Вот она должна быть прозрачной. Кто должен выбирать? Не знаю. Назначать указом той же самой Комиссии правительства — тоже не знаю. Могу поучаствовать в обсуждении. Но они точно, извините, как это ни прозвучит страшно, проглотят или поглотят малые. А как иначе? Студия в Соединенных Штатах — это место, куда независимые продюсеры приносят свои идеи на разных этапах — сценария, уже готового пакета, снятого или полностью готового фильма. Это очевидная вещь, значит, нам нужно появление подобных компаний.

Естественно, кризис и сопутствующие ему обстоятельства будут драматично влиять на состояние дел. Когда у тебя в производстве одна картина, сами понимаете, что это означает. Что произошло? Вроде бы ничего, как сказал Даниил Дондурей. Однако изменилось главное — источники финансирования. Государственной поддержки уже не хватает даже на артхаусные проекты. Никто из продюсеров практически дополнительно в эти проекты ничего не вкладывает, они живут за счет оборота средств. Соответственно, денег не хватает. Миллион долларов от государства для большого фильма с бюджетом в семь-десять миллионов вообще ничего не решает. Второй источник — деньги телевизионных каналов, которые либо напрямую входили в кинопроизводство, либо предварительно покупали права. Тоже не хватает. Или хватает, но очень редко, если это очень важные для телеканала фильмы, такие как «Тарас Бульба» для канала «Россия». Третье: частные инвестиции, банковские кредиты. Кризис-то ударил по банковской системе, при чем тут посещаемость? Для сегодняшних банков киноиндустрия с ее «длинными» деньгами возврата, естественно, не приоритет. Они не дают деньги, поэтому продюсеры чуть приукрашивают ситуацию, чтобы уговорить инвесторов. И последний источник — это деньги самих производителей. Сколько у нас сегодня компаний, способных вкладывать свои деньги и оборачивать их для производства? Очень мало. Понятно, что остановилось производство. Что из этого вытекает? Только необходимость создания больших компаний, способных самостоятельно решать проблемы собственного выживания в условиях любого кризиса.

Государство имеет право осуществлять госзаказ. Кстати сказать, мы под этим словом имеем в виду что-то чудовищное, патриотическое, обязательно связанное с войной. Но достаточно заглянуть на сайт, где объявлены приоритеты, предлагаемые государством в качестве основ будущих кинопроектов. Толерантность, проблемы, связанные с кризисом, инновационная политика, детская и юношеская тематика. Во всяком случае, это объявленные приоритеты, в рамках которых вроде бы должны приниматься решения. Было бы странно, если бы государство вкладывало деньги в непатриотическое кино. Антипатриотическое. Многое, конечно, зависит от нашего цеха. Вот в чем я согласен с Даниилом Борисовичем, так это в оценке слабости профессионального сообщества. Оно слабое, это правда. Мы появляемся на огромном количестве публичных площадок, но очень мало кто высказывает на них серьезные мысли.

Наше сообщество грешит безответственностью, мыслит иждивенчески, нуждается в квотах. Но они не пройдут. Нужно сказать себе главное: когда про-

изводство останавливается, индустрия не сворачивается, потому что зрители продолжают ходить в кино. На американские фильмы, на европейские. В прошлом году вышло 380 новых картин. Достаточно большой репертуар. Они и впредь будут выходить, в этом-то и есть сила Голливуда. Он окупает свои проекты на множестве территорий. А мы делаем только для своей и, естественно, можем рассчитывать лишь на собственный плацдарм, на умение делать более или менее вменяемое кино для той публики, которую вроде бы хорошо знаем. Для своих зрителей.

Слово «блокбастер» звучит здесь уже как ругательство, хотя это не более чем фильм, способный благодаря своим технологическим качествам соответствовать привычному для аудитории уровню аттракционного зрелища. Американцы намеренно постоянно поднимают планку такого кино – по двум причинам. Во-первых, они улучшают качество аттракционов. Это происходит с 70-х годов, когда у них появились залы с «Долби». Во-вторых, цена входа в индустрию сегодня — приблизительно тридцать миллионов долларов, необходимых для того, чтобы сделать фильм, сопоставимый по качеству с их продукцией. Нам говорят: «Вы наглеете, это глупые амбиции, вы все равно не умеете делать, как американцы. Делайте свое скромное маленькое кино». Но тогда киноиндустрии у нас совсем не останется. Не будет компаний, которые смогут производить кино. И даже те артхаусные фильмы, которые противостоят коммерческим, будут делать их студии, не наши. Увы, это реальная конкуренция. Поверьте, я не говорю о борьбе с американским кинематографом, ни в коем случае к ней не призываю. Я говорю только о реальной конкуренции с ним за собственный рынок. Уверен, что российская индустрия сможет выжить и развиваться лишь в условиях протекционистской системы. Не квотирование и не ограничение иностранцев, а разумная протекционистская деятельность со стороны государства, способная мотивировать создание крупных компаний, выстраивающих рыночную инфраструктуру существования кинематографа. Иначе ничего не получится.

Д.Дондурей. Мне кажется, мы с Александром Роднянским продемонстрировали, что не противоречим друг другу, несмотря ни на интонацию, ни на заявляемые им оценки моих тезисов. Просто он настроен фиксировать успехи и позитив, а я — концептуальные сбои. Но мы оба говорили о том, что нужно начинать с потребления, учиться оценивать реальные процессы. Абсолютно согласен с тем, что блокбастеры выполняют важную функцию паровозов для строительства киноиндустрии. Как, впрочем, и с тем, что нам нужны российские мейджоры. Но, на мой взгляд, неубедительна предпринятая попытка доказать, что в нашей стране есть осознанная кинополитика.

Игорь Толстунов. Даниил Дондурей виртуозно нарисовал апокалиптическую картину нашего настоящего. Я только хочу напомнить: был такой период в истории нашего новейшего кинематографа, с 92-го по 97-й год, когда появились первые кинотеатры современного типа. Ситуация тогда выглядела катастрофически: кинопоказа нет, телевидения в таком виде, в каком мы его имеем сегодня — в качестве заказчика для кинопроизводителей, — тоже не было. И государственная поддержка, о которой здесь много говорилось, была тогда небольшой и нестабильной. Падение производства — если помните, мы дошли до двадцати фильмов в год. Но затем постепенно это катастрофическое положение начало выправляться.

Здесь стоит вспомнить великую фразу Остапа Бендера: «Я бы взял частями, но мне нужно все и сейчас». Мы все время хотим все и сейчас. Имеем пусть меньшую, чем в других развитых странах, но тем не менее серьезную сеть кинозалов. Даже если часть из них отомрет (о чем мы сейчас все беспокоимся), из-за того, что практически половина сети — это одно- и двухзальные кинотеатры, принадлежащие мелким владельцам, которые могут не выжить. Но есть еще телеканалы, которые, как известно, достаточно серьезно поддерживают производство, а соответственно, и потребление. Имеется и государ-

ственная поддержка, которая, несмотря на все кризисные сокращения, обещает быть в этом году выполненной.

Есть важная деталь, касающаяся досуга. Он должен оплачиваться. Людям требуется некоторое количество денег, для того чтобы иметь доступ к досугу. Так вот, подъем российской кинематографии, начавшийся в конце 90-х годов и сейчас замедлившийся, напрямую связан именно с развитием экономики. Появилась определенная стабильность в обществе, у людей стало больше денег. Тут же им стали предлагать знакомую услугу: пойдите в кинотеатр, купите попкорн. Мне кажется, что не так все плохо. Кино надо делать хорошее, чтобы его смотрели, а зрители найдут пару часов времени и сотню-другую рублей, чтобы отдать их нам.

Лев Карахан. Обычно задаются наивные вопросы, на которые звучат умные, фундированные ответы. В данном случае были заданы серьезные вопросы, на которые мне как раз хотелось бы дать наивные ответы.

Если говорить о том, как мы готовили кризис и в него реально вошли, мне кажется, надо признать, что это достаточно простая проблема, связанная с нашими установками, ориентацией. Американское кино, на которое мы все время равняемся, совершенно иначе входило в систему кинопроизводства. Не секрет, что евреи, которые создали Голливуд, портные и приказчики, придя в кино, стали владельцами прежде всего кинотеатров. Они вообще не занимались производством. Потом, для того чтобы иметь в необходимых количествах то, чем можно привлечь публику в залы, они стали производить собственные фильмы, чтобы с их помощью вытеснить продукцию французской фирмы «Пате». Они непосредственно были сборщиками денег со зрителей. Потом функции расширились и стали более сложными. Но основной целью по-прежнему был кинотеатр, его существование, обеспечение. Мне кажется, что наш постсоветский кинематограф был ориентирован... на банкет. Вырвавшись из-под пресса, кино — а дело это достаточно веселое, связанное с актерами, с популярностью, с какими-то фейерверками и брызгами шампанского, — что называется, загуляло. Это и сегодня так происходит. А вот установка на сбор денег — работа прозаическая — все это время играла скорее служебную, второстепенную роль.

В журнале «Кинопроцесс» были приведены цифры, которые меня поразили; не знаю, насколько они точны, но думаю, что близки к реальности. За весь постперестроечный период настоящую прибыль принесли пять фильмов, пятнадцать свели концы с концами, а пятьсот — проиграли в прокате, не окупились. И, по-моему, еще пятьсот пятьдесят вообще не вышли на экран. Но я уверен, что банкеты по поводу всех этих произведений состоялись. То есть была достигнута та самая подсознательная цель, на которую и были ориентированы производители.

Я абсолютно согласен с Даниилом Дондуреем, что мейнстрима у нас не хватает. Еще Ленин учил, что необходимо найти ниточку или веревочку, с помощью которой надо все вытянуть. Вот мейнстрим как раз и есть та самая ниточка. Мы видим здесь, в Сочи, какая пропасть разделяет два мира: артхаус и мейнстрим. Они абсолютно не соединяются, более того, друг друга отторгают. Пройдите по кулуарам «Кинотавра» и вы услышите, как здешний кинорынок издевается над тем, что показывается в конкурсе. Соответственно, и околоконкурсная публика издевается над рынком. Это естественный результат того, как мы сформированы, как вошли в свободное кинопроизводство. Мне кажется, что тут дело не только в мейнстриме, а в том, чтобы создать общее пространство, которое будет соединять, а не разъединять коммерческое и арткино. Потому что мейнстрим — это не отдельный коридор, а расширяющаяся киновселенная, которая на самом деле соединяет края. Нет особого мейнстрима для блокбастеров. В мейнстрим могут попасть и откровенные эксперименты, поскольку это общее и живое пространство в любом кинематографе. Будь то американский или французский, который, кажется, единственный в Европе уже давно конкурирует с американцами. Именно потому, что

во Франции создана полноценная и внутренне разветвленная система проката.

Мне кажется, совершенно правильно здесь были обозначены две модели. Они, действительно, существуют: государственная и собственно рыночная.

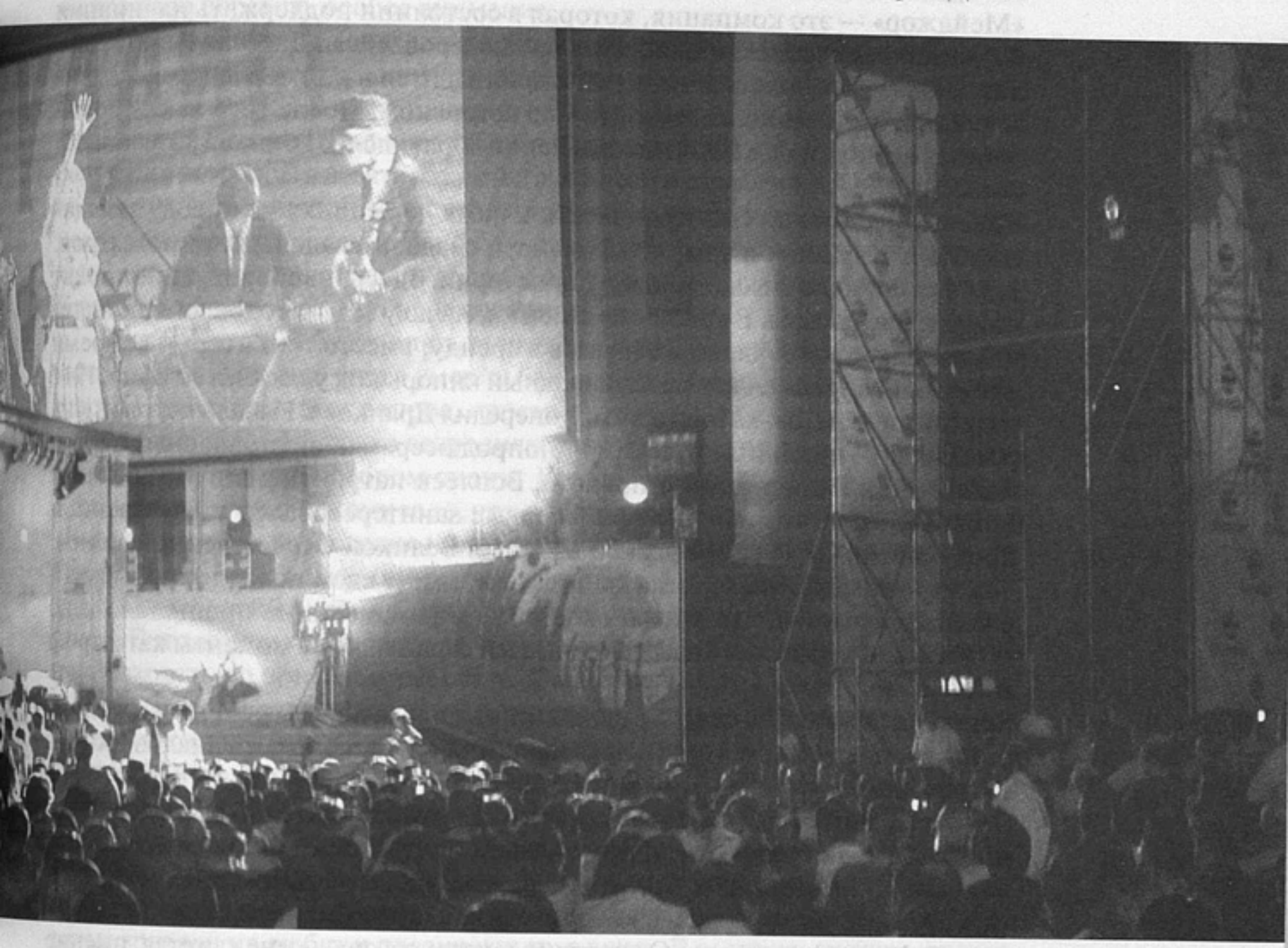
Я не согласен с Александром Роднянским, что государство дает правильные ориентиры. Оно, безусловно, говорит о толерантности, об инновациях, о детях и патриотизме. Это все правильно, но мы прекрасно знаем, что государство, задавая эти ориентиры, вовсе не ждет адекватного ответа. Это абсо-

лютно условные формулы, в которые можно вкладывать все что угодно. Что мы и делаем. В качестве продюсера я с этим справляюсь, имея добытый в кинокритике опыт формулирования разного рода задач. Это несложно. А на самом деле в связи с реанимацией модели государственного кино речь действительно идет о возрождении просоветской модели.

Я назову имя, тут никаких секретов нет. Понятно, что речь идет о Никите Сергеевиче Михалкове, который все цели точно обозначил и откровенно назвал фильм, на который нужно ориентироваться. Это «Адмирал Ушаков». Если мы обратимся к прокатной судьбе картины, а она вышла в 53-м году, то откроется страшная тайна. Фильм занял — я удивился, когда посмотрел статистику, — девятое место. И это, заметьте, было в период малокартинья. Тогда, когда не было «Обитаемого острова», я уж не говорю про американский «Мадагаскар». Так что эта ориентация на «Ушаковых» — тупиковый путь. Манипулируя своими формулировками, какими бы заманчивыми они для нас ни были, как бы ни было легко вписаться в эти ворота, государство, будем откровенны, в конечном счете приведет ситуацию к диктату и цензуре. Никакой конкуренции, реального рынка такая политика не создаст.

Второй путь — создание конкурентоспособного кино, которое может себя окупить. Может быть, это только большие компании смогут обеспечить, но, может быть, и нет. Я назову вам другое имя, так уж сложилось, альтерна-

тивное Михалкову, — Ренат Давлетьяров. Продюсер, который тоже говорит: «Ребята, у вас нет мейнстрима! Чего вы все тут делаете?» Но он не только говорит. Он, как бы кто к нему ни относился, идет и этот мейнстрим, как умеет, делает. И добивается, мне кажется, фантастических результатов. Думаю, он сейчас чуть ли не единственный продюсер, у которого проекты окупаются. А его «Юленька» — это уже некий шаг в сторону жанровой культуры, но широкая аудитория к этому, может быть, еще не готова. Но в принципе направление верное. И все виды рефлексии, о которых здесь говорил Дани-



ил Дондурей, в совокупности эту нашу жанровую культуру воспитывают. А значит, есть и возможность у нашего мейнстрима стать более качественным. Вопрос сейчас в том, чтобы мейнстрим не заполнился второсортными жанровыми поделками, фильмами класса «Б». Сейчас такая тенденция существует.

В заключение расскажу историю, которая очень показательна для нашей сегодняшней кинореальности. Она касается конкретного человека, но поскольку им самим уже обнародована, берусь ее пересказать. Картинка такая: успешный продюсер подъезжает, условно говоря, к кинотеатру «Октябрь» на «БМВ-Х5», мы здороваемся, и я его спрашиваю: «Старик! У тебя так хорошо идут дела! В чем секрет?» И он мне рассказывает о том, что некие состоятельные люди попросили его дать консультацию, и он отсоветовал им вкладывать деньги в кино. За это и получил достаточную сумму, чтобы обзавестись шикарной машиной. Мне кажется, что когда люди начнут платить деньги за советы по правильному вложению денег в кино, можно будет говорить, что ситуация коренным образом изменилась.

А.Роднянский. Вы привели очень хороший пример. Ренат Давлетьяров со следующей картиной обращается к кинокомпании «XX век — Фокс», то есть идет на очень большую студию. Есть попытка создать русскую компанию — «Централ Партнершип». Не будет российского кино без подобных процессов.

Будет большое количество профессионалов, в том числе и российских, работающих для «Фокс», «Дисней», «Уорнер Бразерс».

Л.Карахан. Хорошо, если так получится. Сейчас вот активно работает кинокомпания «Всемирные русские студии» (RWS). Посмотрим, как ситуация будет складываться, если, действительно, эта компания выделит двадцать миллионов долларов на выращивание новых проектов и они окажутся продуктивными.

А.Роднянский. Двадцать миллионов для мейджора — мало, нужно двести. «Мейджор» — это компания, которая в состоянии поддержать начинания большого количества независимых продюсеров: «Реал Дакота» Рената Давлетьярова, «Леополис» и всех тех, кто находится в коммерческом сегменте рынка, и, конечно же, тех, кто — в авторском. После того как, к сожалению, не окупилась «Юленька», Ренат обратился к «Фоксу», это так естественно.

Наталья Нусинова. Хочу произнести короткую реплику по поводу замечания Льва Карахана о том, что Голливуд создали владельцы кинотеатров. Но в России была несколько другая история. Здесь, наоборот, кинопрокат создали продюсеры. В какой-то момент, к началу 1910-х годов, они поняли, что выгоднее свои фильмы отдавать в аренду, вместо того чтобы все время производить новые. А вот международный кинорынок у нас был создан к 1911 году Ханжонковым, который в этом опередил Дранкова. Начало перовой мировой войны позволило русским кинопродюсерам обойти западных производителей в национальном прокате. Всплеск патриотизма в этот момент привел к тому, что наш зритель впервые заинтересовался отечественной продукцией. То же самое было и во время Великой Отечественной войны. Так что эпоха кризиса всегда дает шансы, имеет свои положительные стороны. Получается, что российское кино никогда так не процветало и не пользовалось спросом у населения нашей страны, как в моменты катастроф и кризисов.

Сергей Шумаков. Площадки рефлексий, как наша, доказывают непреложную вещь: мы существуем. Сидим друг напротив друга, пытаемся анализировать ситуацию.

Тезис, который Даниил Дондурей исповедует достаточно последовательно, о том, что сегодня телевидение является гигантским инструментом формирования сознания нации, наверное, справедлив. Не буду спорить. Есть, правда, одна маленькая подмена, которая связана с пониманием системы управления этим инструментом. Существует такая иллюзия — мне кажется, именно здесь вы, Даниил Борисович, да и многие, каждый раз совершаете большое количество невольных подмен, — будто эта система управляется окриком или нажимом, какой-то педалью. На самом деле это очень сложная самоорганизующаяся модель, которая к тому же развивается во времени. Ведь все конкурентные проекты живут от года до двух лет. В этом смысле опыт развития телевидения как серьезного мейджора в области кино, мне кажется, чрезвычайно позитивен. Это опыт людей, которые, по сути, работали в абсолютной пустоте с серьезными деньгами и существенными государственными мотивациями. Делали все это на свой страх и риск, но, как ни странно, у них — получалось. Не знаю, называется ли это «квазисоветской» моделью, но в ней фантастически работали механизмы, которые позволили нам создать кинематограф, за который мне, во всяком случае, не стыдно. Есть, конечно, нюансы, но последние годы показали, что это достаточно эффективные механизмы.

За исключением того, о чем здесь сказал Лев Карахан. Он абсолютно прав: перевернутость экономической и идеологической модели будет создавать нам гигантские проблемы в будущем. Но, простите, ничего нового тут нет. Знаменитый и популярный роман «Анна Каренина», как известно, построен на том, что в нем, кроме прочего, была совершенно перевернута модель экономики в России. Только там речь шла о сельском хозяйстве, а здесь — о кино. Мы, видимо, обречены жить в нашем особом культурном

пространстве. Главное, чтобы мы свои поступки совершали более осмысленно и честно.

Ариф Алиев. Два момента, на которые я хотел бы обратить внимание. Во-первых, на цифру — тысяча девятьсот экранных площадок. Мы говорим: не хватает кинотеатров, дайте нам три тысячи, пять тысяч. Это глубочайшее заблуждение. У нас сейчас экраны есть, индустрия есть и продукт тоже есть. Нет культивирования и рекрутирования клиента. Вся экономика мировой киноиндустрии живет за счет того, что финансируется из кармана зрителя. Вот на что надо обратить особое внимание.

И второе. Даниил Дондурей говорил о том, что нет профессиональной экспертизы во всех сферах: в инвестициях, производстве, дистрибьюции, кинотеатральном показе. Вот с чего нужно начинать. Канал «Россия» и присутствующий здесь Сергей Шумаков, работая с проектом «Мы из будущего», выиграл, умножил сборы в десять раз, действуя в этом направлении. Они вытащили всех руководителей кинотеатров на просмотры, обсуждали, изменили титры, кое-что перемонтировали. По предварительной оценке должны были получить два миллиона долларов сборов, а в результате собрали почти десять. Кропотливая, креативная, профессиональная работа.

Не дай бог, у нас будут опять пытаться вводить квоты на показ американских картин. Мы еще вчера умерли бы, если бы это на самом деле произошло. Те, кто ставит этот вопрос, просто глупые, не знающие дела люди. Наша кинотеатральная страна возродилась за счет «Титаника», а теперь мы хотим срубить сук, на котором сидим. Большое спасибо Игорю Толстунову и Александру Роднянскому за то, что существует эта уникальная площадка — «Кинотавр». В нашей стране ничего подобного нет. У нас ведь, как в басне Крылова, производство, дистрибьюция и показ — каждый тянет в свою сторону. Мы в российской киноиндустрии не команда, не семья. Нет солидарности. Вот где огромные ресурсы, но мы их не используем. Нужно нацелиться и захотеть со зрителем работать. Тогда будут смотреть и Хлебникова, и Волошина, и Бекмамбетова с Бондарчуком. Плюс еще немножко американского кино — нужно же кусочек масла на хлеб намазать.

Павел Лунгин. Я скорее производитель, чем продюсер. Уже давно пытаюсь заниматься культурным мейнстримом. За счет качества и художественного воплощения, темы, игры актеров. Стремлюсь снимать картины, которые интересны зрителю. Почему у нас мейнстрим невозможен? Потому что интеллигенция, которая занимается производством кино, и массовые зрители не любят и презирают друг друга. В отличие, скажем, от американцев. У нас нет единых ценностей, нет и единого народа. Нет общего культурного пространства, на котором они могут сходиться, серьезно обсуждать проблемы. Есть радикальные фильмы арта, есть ленты, ориентированные на пятнадцатилетних, собирающие большие деньги. Но нет той аудитории, для которой можно делать драму, обсуждать жизнь, какие-то важные вещи.

Народ, видимо, и не хочет знать то, что с ним происходит. Не жаждет разбираться с тем, о чем идет речь в авторском кино. У нас абсолютно нет даже попытки затянуть человека в кинотеатр. Хотя то, о чем говорил Даниил Дондурей, относится и к нашей автомобильной промышленности, как и к металлургии, к сельскому хозяйству. Кино ничем тут не отличается. Нет экспертных оценок, но есть государственные деньги, какой-то авантюризм, огромное количество разного рода разводок.

Чтобы киноиндустрия была устойчивой, должны активно работать деньги. Я долго жил во Франции. Там сахарный миллиардер не вкладывает деньги в кино, это бессмысленно. Оно живет собственными средствами. А как у нас? Понимаете? Если в кино вливаются деньги из металлургии, то в кинематограф после проката они уже никогда не возвращаются. Потому что не формируются прокатчиками, дистрибьюторами, которые хотят получить их обратно и вновь вложить в то же дело.

Я считаю, что необходимы две важнейшие вещи. Главное — перестать презирать зрителей, считая, что они будут хавать все что угодно. Россия сейчас является государством, которое как бы не имеет цели, общепризнанного смысла, развития, не разделяет общие ценности. Но известно, что ничто, кроме киноиндустрии, не формирует национальную культуру. У Америки не было своей истории, именно кино создало эту нацию.

И второе, я тоже думаю, что нужно способствовать возникновению мейджоров. Вот я, к примеру, ему, крупному продюсеру, нужен, поскольку умею делать то, что, кроме меня, никто делать не может. Но я совсем не умею продвигать фильмы, организовывать пиар-компанию, доводить картину до зрителя. У меня всегда не хватает денег, мне надоело бегать по инвесторам, с льстивой улыбкой говорить с очередными богачами. Я предпочитаю иметь договор с мейджором, который даст мне возможность сделать два, три фильма в год. Один сниму сам, а два — я что-то понимаю в кино — смогу курировать. Обеспечу им то, что они в силу своей огромной структуры, занятости, больших денег, политики не получат. Это совершенно иная работа и иная интуиция. Вот есть мейджор, вокруг него какая-то группа, его окружение – пять, шесть разных продюсеров. Один делает фильм для молодежи, другой – о гастарбайтерах. Почему, кстати, никто не хочет думать о рабах, которые живут рядом с нами?

Кто из вас скажет, что Фрэнк Капра плохой режиссер? На него надо молиться, его фильмы надо изучать. В эпоху кризиса он снял комедию «Мистер Дидс переезжает в город». Про то, как наивный провинциал неожиданно получил миллионы в наследство. Он осознает, что многие люди очень плохо живут. Начинает эти деньги раздавать в долг. Его объявляют сумасшедшим. Комедия очаровательная — смеяться и плакать. Огромный успех. Такова была реакция Америки на экономический кризис. Они не показывали, как два обнищавших фермера умерли от голода, хотя, наверное, это тоже было.

Л.Карахан. Мейджоры — абсолютно правильная схема, тут нет никакого вопроса. Но в условиях свободного рынка. А не в ситуации, когда бизнес постоянно одергивают или, как выражается наш премьер, «кошмарят». Сама идея появления мейджоров вбрасывается сегодня именно государством. Но не столько в интересах рынка, сколько, похоже, для того, чтобы выстроить еще одну властную вертикаль.

А.Роднянский. Речь идет не о корпорации «Роскино».

Л.Карахан. Я понимаю, но деньги-то государственные будут вбрасываться.

А.Роднянский. Вот поверьте, большие компании идут с нуля. Ты сталкиваешься на каком-то этапе с миллиардерами. Понимаешь? У тебя нет ресурсов для подлинной конкуренции. Государство, как это ни смешно звучит, — сегодня единственный реальный регулятивный механизм. Я подчеркиваю, нужна не вертикальная команда, а обеспечивающий «правила игры» институт, который может помочь российским компаниям, защитит их в конце концов.

Сергей Члиянц. Я позволю себе вмешаться не потому, Лев, что вы упоминали здесь мою смешную историю. Хотя я действительно получил деньги от инвестора, которому отсоветовал вкладывать средства в кинематограф. Но сейчас я хочу отреагировать на оценку прозвучавших тут цифр. В начале нашей дискуссии сообщили, что к правообладателям показа вернулось девяносто миллионов долларов. Вы представляете, если только мы — RWS — в течение года инвестируем в нашу индустрию двадцать! Мы — частная компания, у нас есть возможности для развития, утвержденная инвестпрограмма, но нет государственной поддержки. По крайней мере, сегодня у нас ее нет. И вот мы, достаточно крупная компания, со своей несчастной двадцаткой вступим в рыночную конкуренцию с государственными мейджорами, которые получат по сто миллионов евро на несколько лет? Где же мы окажемся с нашими замечательными намерениями?

Меня волнуют два вопроса: почему не растет аудитория и отсутствуют надежные экспертизы? У нас не растет аудитория в связи с тем, что медленно увеличивается сеть, недостаточно развита инфраструктура. У многих нет возможности пойти в кино. А еще она не растет потому, что исчерпан потенциал контента. Замечательный американский продукт, часть европейского и азиатского своих зрителей в России нашли. Но каковы перспективы в нашей аудитории производства фильмов на русском языке? Может быть, на самом деле здесь есть ресурс, которым здорово воспользовались телеканалы, полностью заменив в прайм-тайме любую нероссийскую продукцию. И это при том, что с ростом потребления у нас виски и текилы водки-то все-таки потребляется больше. В силу нашей культурной генетики и ментальности у нас есть потенциал, похожий на французский, если говорить о соотношении французской продукции с голливудской.

Маленькая компания — это, очевидно, плохо, с точки зрения бизнес-модели. Очень большая — опасно, поскольку многое узурпирует, заберет себе да еще госденьги присоединит. Где золотая середина? Где то сообщество экспертов и продюсеров, которое не назначат сверху, а оно само как-то естественно определится в конкурентной борьбе? Вроде бы есть открытая экономика, рынок, процесс слияний и поглощений. Здесь присутствуют фигуранты подобных слияний. Да и я, в недавнем прошлом независимый российский продюсер, оказался на работе в компании, которая котируется на мировых биржах. Чего действительно жаль: отсутствуют профессиональные площадки, где могли бы обсуждаться и решаться такие вопросы. Я уверен, что даже не симпатизирующие друг другу участники процесса, если они эксперты, обязательно вынесут объективное решение.

Сэм Клебанов. Сегодня говорим о том, как мы готовили кризис в кино? На мой взгляд, одной из основных причин всего того, что мы сейчас имеем, является отсутствие разветвленной системы мягких и полумягких денег на производство. Мягкие — это те, которые можно не возвращать, а полумягкие — те, которые, в принципе, можно отдать, если фильм идет успешно. Если не успешно, значит, деньги назад не отдаются. Никакой трагедии в этом нет. Вот сейчас очень много говорят об американской модели, о мейджорах. Но Россия все-таки европейская страна, по крайней мере, относительно. Поэтому можно взглянуть на то, как кино снимается в Европе. Там эта система очень разветвленная и децентрализованная. Существует огромное количество региональных фондов. Независимый продюсер, который хочет сделать фильм в Европе, может снимать на севере Швеции, на юге Франции, на западе Германии — везде есть свои структуры. Как правило, так это и происходит. Во многих местах есть свои независимые фонды, которые могут выделить деньги на кино. Они совершенно не зависят от того, что решают важные чиновники в столицах, они проводят собственную культурную политику. И благодаря сотрудничеству с этими центрами и финансированием проекта на местах как раз и создается большое количество европейского кино.

В России же все свелось к одному-двум кабинетам, где, в общем-то, все важнейшие решения и принимаются. Недавно я ездил по стране. В разных городах ко мне подходили люди и спрашивали, как бы им перебраться в Москву, чтобы заниматься кино. В провинции это почти невозможно. Кроме того, придется соответствовать чиновничьей культуре, которая особенно расцвела в последние годы. Некий тип чиновника как высшего барина. Эта модель действует и в кинематографе. Никто толком не знает те критерии, по которым принимаются решения, механизм их принятия. Все свелось к тому, что люди неделями обходят кабинеты без какого-либо результата. Если взять средний российский фильм, который имеет кассовый потенциал при нынешнем состоянии рынка, — это один, два миллиона долларов. Но в российском прокате такой проект никак не окупается. Поэтому без разветвленной системы поддержек все сводится к монополизации.

Почему не прокатывается российский артхаус? Потому что сборы таких российских проектов измеряются цифрами от 20 до 100 тысяч долларов и прокатчикам это просто неинтересно. В этом нет экономики. Половина остается кинотеатрам, большая часть идет продюсерам, прокатчик получает маленький процент, на который ему просто невозможно содержать свою компанию. А для того чтобы выпустить фильм, надо потратить минимум две недели рабочего времени. Поэтому культивируется идея, согласно которой надо смотреть только простое массовое кино.

Мы знаем, как мы создавали кризис, но как теперь из него выйти? Нужно ли государству проводить такую политику, чтобы в России создалась независимая киноиндустрия? Потому что сейчас, как вы правильно сказали, действует квазисоветская модель. Есть несколько государственных каналов, полугосударственных, есть госзаказ. Несколько крупных холдингов, которые могут финансировать кино. Какая у нас перспектива? В Москве будет пять отобранных студий. И все под присмотром, все очень удобно. Поэтому я сомневаюсь, что у руководства страны есть мотивация делать что-то для того, чтобы киноиндустрия была разнообразной и, в общем-то, не контролируемой.

Жоэль Шапрон. Вот господин Роднянский говорил о больших компаниях. 11 июня под Парижем прошла презентация нового киногородка Люка Бессона. Сначала он занялся режиссурой, затем производством, потом национальным прокатом и наконец международным прокатом. Теперь он придумал этот киногородок: 23 тысячи квадратных метров, 140 миллионов евро капиталовложения с помощью государственно-банковского кредита. И туда государство решило перевести Киношколу. Городок так и будет называться «Синема». Это я рассказал в качестве примера деятельности больших компаний, которые действительно необходимы.

Франция — не такая большая страна, как Россия, у нас пять тысяч четыреста экранов. Это значит, что не существует ни одного жителя во Франции, который жил бы на расстоянии больше пятидесяти километров от любого киноэкрана. У вас около двух тысяч экранов. На сто тысяч жителей у нас девять экранов, у вас — полтора. Поэтому есть еще возможность расширить кинофикацию страны. И не следует забывать о том, что во времена Советского Союза люди не ездили в город смотреть кино, они могли это делать у себя в совхозах, колхозах. Сейчас этого нет.

На мой взгляд, российское кино, представляемое за рубежом, все более становится жанровым. А на российский вариант жанра кто у нас пойдет? Поэтому я возвращаюсь к своей постоянной теме: не хватает государственной воли, чтобы защищать все типы вашего кино, сам имидж его за пределами России. Именно защищать, извините за такую искреннюю формулировку, как защищает французскую продукцию «Юнифранс». Поверьте, и французские кинематографисты тоже недовольны, часто ненавидят друг друга — продюсеры, режиссеры, кинокритики, актеры. Но они все объединились вокруг «Юнифранс», потому что понимают: у них общая цель. Пока не будет такой цели, четко сформулированной на высшем государственном уровне, будет беда. Вы должны понять, что единственные кадры, которые мы видим про вас из России, — это хроника в новостях. Они отрицательные, потому что это войны, мафия, убийства, нарушение прав человека. Из-за этого страдает образ вашей страны. Серьезнейший вопрос: каким его хочет видеть Российское государство?

Виктор Матизен. Я согласен, в принципе, со всем, о чем говорил Сэм Клебанов, просто хотел бы эту тему еще немного обострить. Мы сейчас с вами живем не просто в ситуации кризиса, а в ситуации резкой вертикализации власти. Государство реально не заинтересовано в существовании того кинорынка, о котором вы все тут так красиво говорите. И все на самом деле готовы уступать эти рыночные позиции. Киноиндустрия прекрасно работает, подчиняясь окрику, и мы это отлично видим на всех государ-

ственных каналах. Следует окрик, и определенная фигура исчезает, другая исчезает.

С.Шумаков. Какой-то нелепый митинг получается. Вы можете вашу оценку как-то подтвердить?

В.Матизен. Создается специальный правительственный Совет по кино как дублирующая структура по отношению к Министерству культуры. Какова его цель, если говорить честно? Прибрать к рукам кинопроизводство. Отладить систему, которая должна руководить всем российским кинематографом.

С.Шумаков. Я никак не могу понять, каким это образом государство влияет на идеологию тех проектов, которые запускаются?

В.Матизен. Все мы на протяжении десяти лет видели содержательную направленность тех проектов, которые появлялись при той или иной степени их патронирования государственными институтами. Начиная с фильмов «Мужской сезон» и «1612».

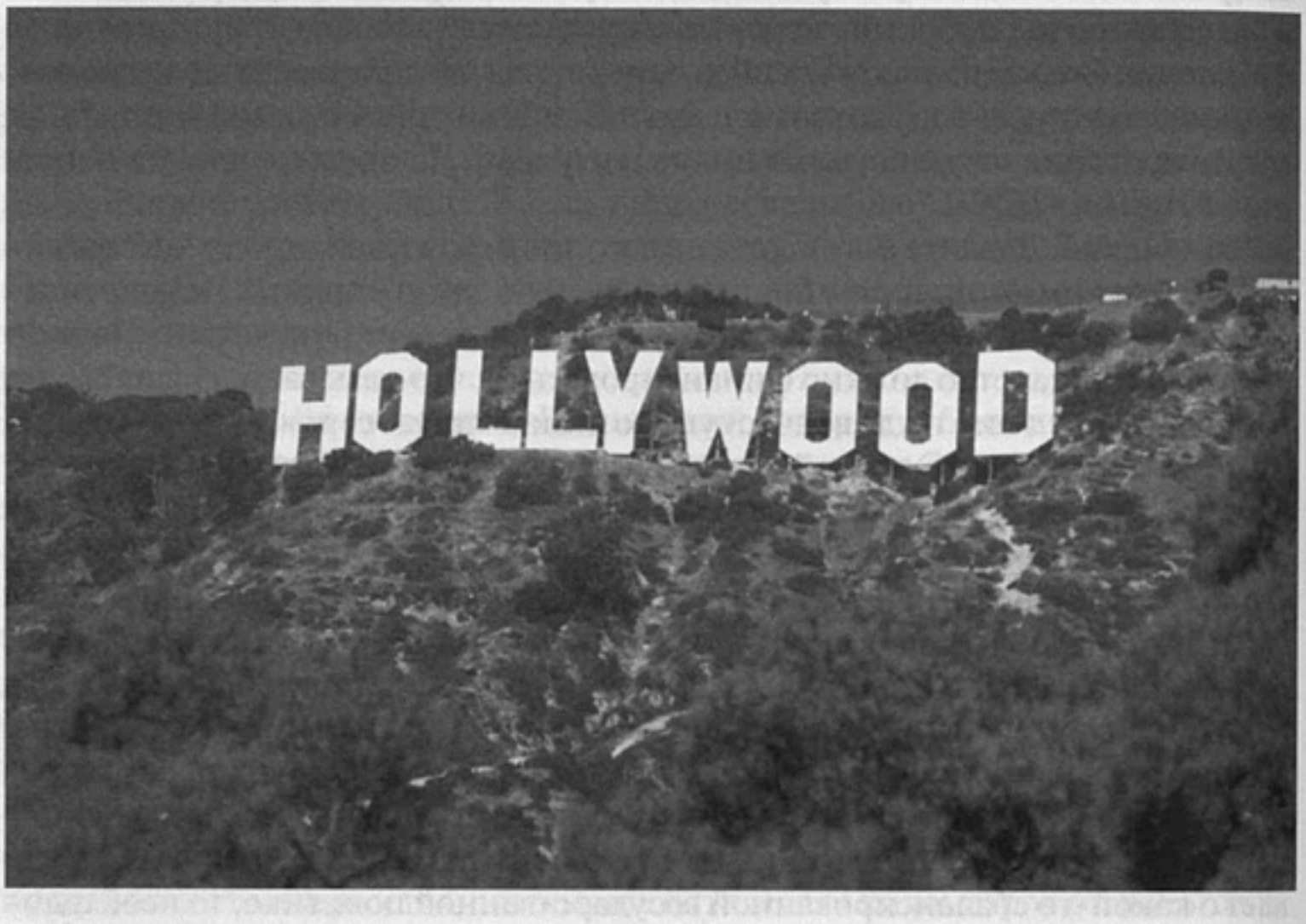
А.Роднянский. Давайте поговорим о деле, про индустрию, про то, как выживать маленьким компаниям. Без кликушества. Если соглашаться с политическими интерпретациями, все сводится к одним и тем же разговорам. С одной стороны, государство должно финансировать то, что называется рынком, но сохранять при этом иждивенческую позицию продюсеров, чтобы они не возвращали деньги. С другой — они все равно делают дерьмо. Откуда ты, Виктор, знаешь, для чего создается Совет по кино, если никому и ничего еще не известно о его деятельности?

С.Члиянц. На самом деле в нашем сообществе мы все-таки что-то обсуждаем, просто делаем это достаточно келейно. А чтобы исправить положение дел, перекодировать приоритеты, надо менять законодательство, влезть в бюджетный кодекс, разобраться с Министерством экономики. Если вы помните, все наши усилия по отмене Закона № 94-ФЗ, который просто отрезал всем уши, оказались неэффективны именно потому, что усилий департамента кинематографии Минкульта было недостаточно. А поскольку речь идет о какой-то сбалансированной государственной политике, то необходимо создать межведомственную структуру. Хорошо, что ее статус так высок. Важно, кто советники у этой организации, кто модератор, кто готовит ее решения.

Д.Дондурей. Мне кажется, что пришло время завершить нашу дискуссию и поблагодарить «Кинотавр». Мы смотрим тут очень интересное кино, участвуем в актуальных дискуссиях, которые, по крайней мере, позволяют о многом подумать.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Голливуд: новое начало



Что объединяет Фрэнсиса Форда Копполу и Монте Хелмана, Артура Пенна и Мартина Скорсезе, Боба Рэфелсона и Джерри Шварцберга, Питера Богдановича и Роберта Олтмана? Прежде всего то, что все они сформировались в эпоху Нового Голливуда — периода, который до сих пор занимает умы самых ярких западных киноведов. Термин «Новый Голливуд» утвердился в киноведческом лексиконе в середине 1970-х, когда американское кино готовилось вступить в современную «эру блокбастера» и на подходе были такие важные хиты, как «Челюсти» (1975) и первые «Звездные войны» (1977).

Новый Голливуд — это распахнутое окно возможностей, открывшихся с конца 1960-х до середины 1970-х в момент появления кинематографа, отсылающего к традициям классической голливудской жанровой режиссуры с добавлением стилистических инноваций европейского арт-кино[1]. Концепт «новый» подразумевает направленность на иную аудиторию, предпочитающую кино «отчуждения, аномии, анархии и абсурдизма», как описал его Эндрю Сэррис.

Принципиально новое качество фильмов было продиктовано эпохой наиболее жестоких социальных и политических потрясений в США, охвативших целое поколение и произведших перелом, сопоставимый с эпохой Великой депрессии. Между убийством Мартина Лютера Кинга в апреле 1968-го и уходом в отставку Ричарда Никсона в августе 1974-го Америка переживала период интенсивных поисков коллективной души, связанный с острым конфликтом поколений и борьбой вокруг понятий «раса» и «гендер». Протесты против войны во Вьетнаме, движение борьбы за гражданские права, всплеск

[1] По мнению ряда американских критиков, Новый Голливуд охватил период с 1967 по 1976, в соответствии с выходом двух этапных фильмов — «Бонни и Клайд» Артура Пенна и «Таксист» Мартина Скорсезе.

феминизма дали рождение различным политическим культурам. По замечанию киноведа Томаса Эльзессера, парадокс Нового Голливуда состоял в том, что он продемонстрировал потерю доверия к нации, возникновение самосомнения по поводу «свободы и правосудия для всех», что отражалось на работах целого ряда кинематографистов. Эти фильмы фиксировали моральное недовольство, что не отменяло их интереса к стилистическим и формальным экспериментам. В них на первый план выдвигались бесцельные, депрессивные, саморазрушительные характеры, но их темы были смелыми и нетрадиционными.

Определение «новый» появилось с приходом молодого поколения режиссеров, выходцев из киношкол и кинокритики, которое начало делать коммерческое американское кино, чем-то напоминавшее французскую «новую волну». В 1960-е Мартин Скорсезе окончил NYU (как впоследствии Джим Джармуш, Сьюзан Сейдельман, Спайк Ли), Брайан Де Пальма и Сара Лоуренс вышли из Колумбийского университета, тогда как на западном побережье Фрэнсис Форд Коппола, Джон Милиус, Пол Шрейдер и Джордж Лукас закончили UCLA и USC. Они читали кинокритику 60-х — Полин Кейл, Эндрю Сэрриса и Мэнни Фарбер, абсорбируя влияние «Кайе дю синема», вдохновляясь фильмами Бергмана, Феллини, Антониони, Бертолуччи, Трюффо и Годара, а также переоценивали американскую киноклассику через посредство авторской теории. Не последнюю роль в формировании этого поколения сыграло открытие кинодепартаментов в NYU, UCLA и USC, где будущие кинематографисты получали знания не только по режиссуре, но самое широкое кинообразование. Синефильская составляющая объединила поколение, которое стали называть «кинобратия» (Movie Brats).

Режиссура Нового Голливуда немыслима без осознания критической практики авторства. Авторство понималось как манифестация персональности, особого выразительного стиля, собственного «голоса». Однако влияние на представителей Нового Голливуда оказывал и американский андеграунд, вроде фильмов Кеннета Энгера и Энди Уорхола. На экране открывались ранее табуированные темы — гомоэротизм, секс, наркотики. Кроме того, огромное значение для развития Нового Голливуда оказала студия Роджера Кормена, сумевшая привлечь внимание к exploitation (у него начинали Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Джон Милиус, Питер Богданович, Боб Рэфелсон, Монте Хеллман, актеры-режиссеры Денис Хоппер, Питер Фонда, Джек Николсон, сценарист Роберт Тауни).

Некоторые исследователи склонны считать, что Новый Голливуд начался раньше — со времени так называемого «решения о Paramount», то есть с 1948 года, когда известная студия была вынуждена продать свои кинотеатры и тем самым совершить первый шаг в развале «вертикальной интеграции» (совмещение под крышей студии производства-дистрибьюции-показа). Это положило конец «золотому веку» Голливуда. За несколько лет свои сети кинотеатров продали все крупные киностудии. Разведение производства-дистрибьюции-показа в разные организации привело к созданию первых независимых корпораций в 50-е годы, что, в свою очередь, заложило бизнес и творческие основы для нового «пакетного» производства фильмов. Вопрос о периодизации остается открытым. Например, Дуглас Гомери[2] предлагает свою версию. Он отмечает, что следует признать наличие двух «Новых Голливудов»: первый приходится на 1960—1970-е, второй начинается в 1990-м — с момента создания Time-Warner — первой корпорации-конгломерата, объединяющей кинопроизводство и медиа-бизнес. С этого момента прибыль от кинопродукта стала обеспечиваться целым спектром дополнительных услуг, включая тематические парки, музыкальную звукозапись, издательство.

[2] Gomery Douglas. Hollywood corporate business practice and periodizing contemporary film history. In: Contemporary Hollywood Cinema. Edited by Steve Neale and Murray Smith. Routledge. London, New York. 2000, pp.47—57.

«Бонни и Клайд», режиссер Артур Пенн

Крушение вертикальной интеграции изменило все устройство Голливуда. Потеря контроля над прокатом повлекла за собой создание более дорогостоящих фильмов широкого экрана (roadshow), а также способствовало расцвету «независимого» пакетного производства. Рост «независимых» привел к формированию огромного числа небольших компаний, часто не связанных с дистрибьюторами-гигантами, отвечающих за отдельные части производства фильма, вроде актерских агентств, или компаний спецэффектов, компаний, поставляющих провизию на съемочные площадки и т.д. Конечно, новые производственные компании поначалу старались копировать пути создания фильмов большими студиями, однако перекраивание всей системы вносило коррективы в работу этих студий.

Последовавшая «эра блокбастера» окончательно утвердила торжество постфордистской модели производства с ее гибко специализированной ориентацией, акцентом на информационные технологии и завоевание мировой гегемонии. Чтобы убедиться, насколько сильно возросла гибкая специализация, достаточно посмотреть на титры любого голливудского фильма, которые иногда на сленге называют «братская могила», напоминая о невероятном числе узких специалистов, принимающих участие в его создании.

Период с 1967 по 1976 — это время подъема авторства и перестройки индустрии. Термин «Голливудский ренессанс», также применяемый в американском киноведении, представляется очень удачным. Этот термин впервые появился в журнале Time от 8 декабря 1967 года в статье о фильме «Бонни и Клайд» под названием «Новое кино: жестокость, секс, искусство». Статья четко указывала, что картина Артура Пенна — водораздельная в истории американского кино. Она устанавливает новый стиль, новый тренд, формальные и тематические инновации, комбинирует коммерческий успех с критической спорностью. «Шок свободы в фильме» — именно в таких словах писали о «Бонни и Клайд».

Фильм «Бонни и Клайд», о котором также говорили, что он «празднует циничную жесткую человеческую независимость», привел к расколу внутри американского критического сообщества. Критик Босли Кроусер из New York Times осудил фильм (за что в дальнейшем был вынужден подать в отставку), в то время как молодой критик из журнала New Yorker Полин Кейл приветствовала его, говоря о том, что он способствовал возникновению так называемой «контркультуры». Кейл говорила о «поэзии преступления в американской жизни», о «быстром действии, лаконичном диалоге, чистом жесте» традиционного голливудского развлечения.

Итак, одна из основ Нового Голливуда — «контркультура». Что же касается эстетики, то ее емко определил Питер Крамер, когда написал, что американское кино, навеянное «новой волной», характеризовалось «сложным нар-

ративом, акцентированием кинематографических приемов, склонностью к жанровым гибридам и отсутствием запретных тем». Это была эпоха, когда аудитория была готова к экспериментам как в жизни, так и на экране, особенно она настроена была пересматривать устоявшиеся нормы морали, демифологизировать идеалы. Ориентированный на молодежь, Новый Голливуд отличался изображением зрелищного насилия, что было призвано манифестировать протест по отношению к власть предержащим и отсутствие социальных иллюзий.

Это было время не только поиска новых путей, но и огромной авторской свободы, которая будет снова серьезно ограничена продюсерским диктатом к концу 70-х. Усиление продюсерского диктата позволяет провести разграничительную линию между Новым Голливудом и так называемым «Новым Новым Голливудом». Если кратко, то Новый Голливуд ознаменован коротким временем режиссерской свободы, когда большие студии, находившиеся в серьезной растерянности перед происходящими изменениями, искали возможность выхода и давали большую свободу американским режиссерам. В свою очередь, Новый Новый Голливуд, или «эпоха блокбастера», — это время консерватизма и аполитичности.

Водоразделом «двух Голливудов» являются дигитальные технологии, которые сложили основу кинопроизводства Нового Нового Голливуда, начиная с середины 1980-х. Их появлению сопутствовало развитие целого ряда экономических, управленческих, демографических факторов, которые привели Голливуд к состоянию гигантской всемирной машины развлечений в виде блокбастеров. Пришло время глобализации, которая диктовала наличие топ-игроков в бизнесе, развивавших долговременные стратегии по выстраиванию сильной базы операций внутри страны и одновременно отстаивавших присутствие на всех важных рынках мира.

Во многом развитие Нового Нового Голливуда было предрешено подъемом видео, которое с 1980-х стало гигантским бизнесом. Если в 1980-м только две из сотни семей имели видеомагнитофон, то спустя десять лет две трети семей. Развитие домашнего видео автоматически повысило запрос на производство фильмов, которое прыгнуло с 350 картин в 1983 году до 600 в 1988-м. Это усилило сектор «инди» («независимых»). В то время как мейджоры (студии-корпорации) развивали не количество, а иное качество — ультравысокобюджетный фильм (количество фильмов колебалось от 70 до 80), «мини-мейджоры», вроде Orion Pictures, Cannon Film, Dino de Laurentis Enter-

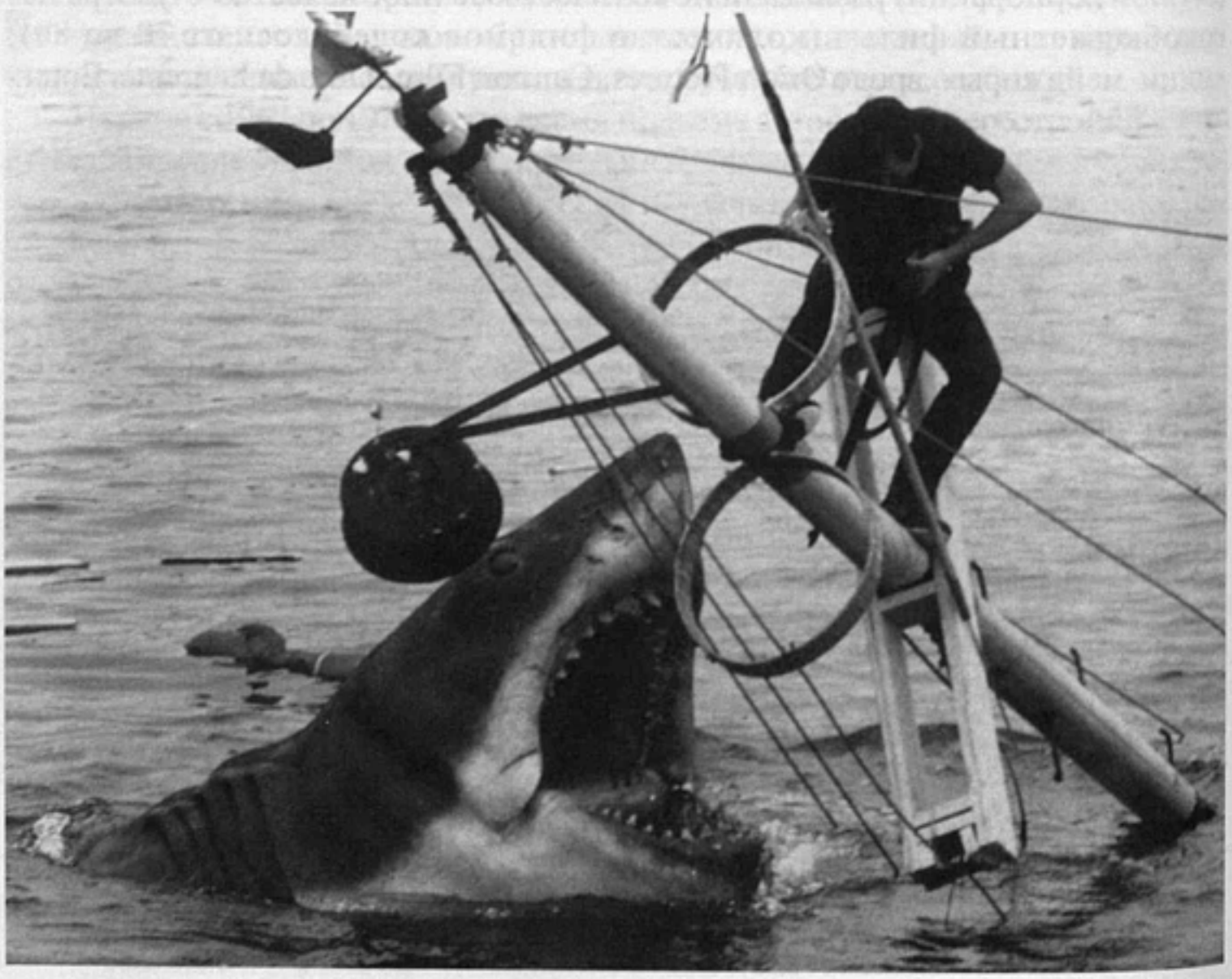
«Терминатор-2: Судный день», режиссер Джеймс Кэмерон

taiment, а также «независимые», такие как Atlantic Relise, Carolco, New World, Troma, Island Alive, New Line, производили остальную кинопродукцию. Они делали ставку прежде всего на скромные по бюджетам и спецэффектам картины, стараясь окупить затраты через предпродажи прав на коммерческое кабельное телевидение и домашнее видео. Это не значит, что «независимые» совсем не производили высокобюджетные фильмы. К примеру, именно «независимая» компания Carolco установила новые стандарты высокобюджетного кино, произведя «Терминатор-2: Судный день» (1991) с бюджетом в 100 миллионов, собрав в национальном прокате 204 миллиона, а в иностранном 310 миллионов долларов. Этот фильм, содержащий яркий концепт, суперзвезду, визуальные эффекты, уменьшил риски, поскольку сумел соответствовать нескольким факторам: 1) конституировал себя как медиа-событие; 2) обеспечил себе очень хороший промоушн; 3) сделал ставку на прибыли через видео и парки развлечений; 4) обеспечил себе прибыли в иностранном прокате.

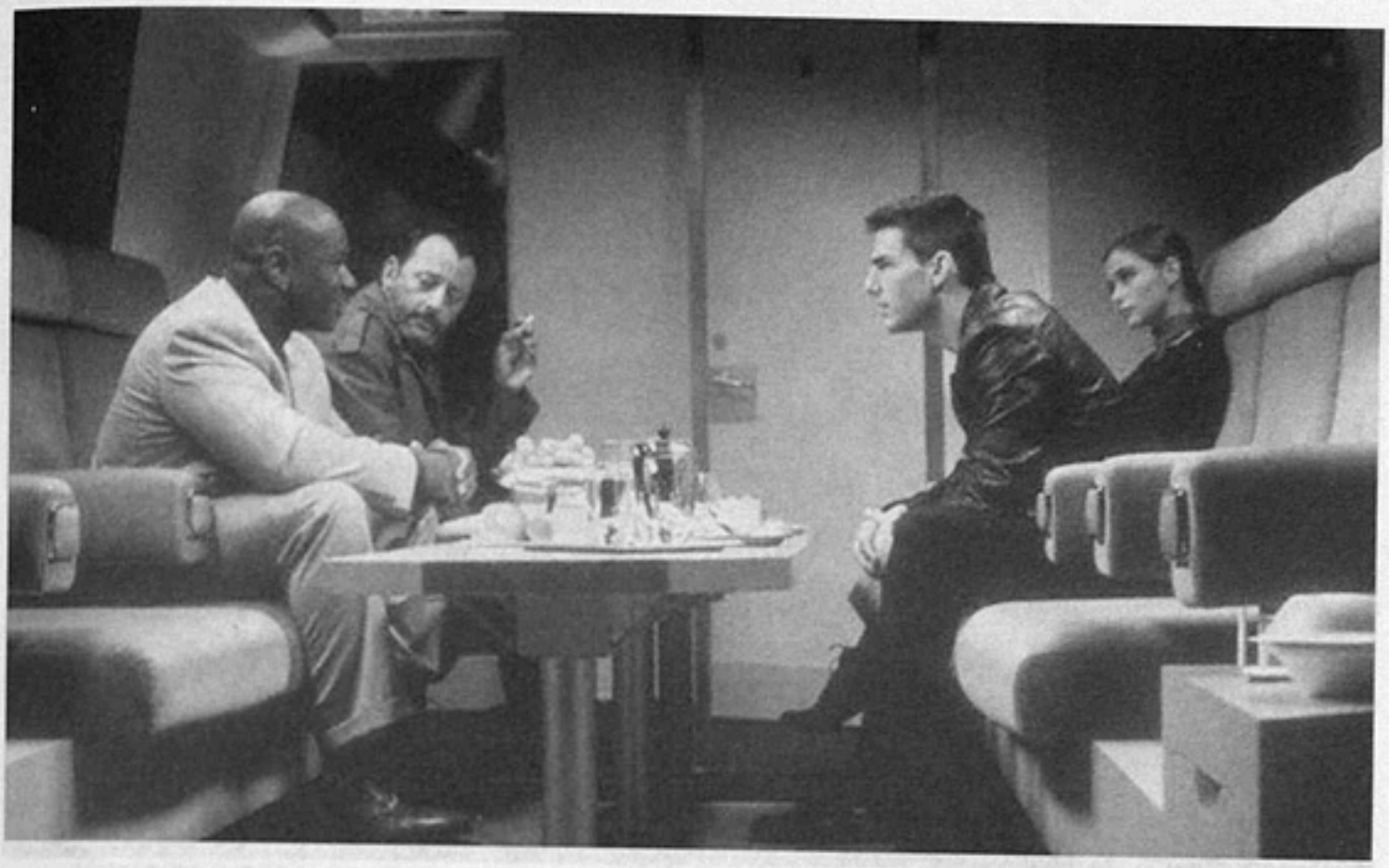
По сути, стратегию Нового Нового Голливуда отличает легкая дистрибьюция. Другая составляющая — затрата огромных средств на промоушн (рекламную раскрутку). Эти затраты растут год от года. Если «Челюсти» потребовали вложения на промоушн 12 миллионов долларов (и примерно столько тратили в 1980-е), то в 1990-е средняя цифра промоушна составляла уже 35 миллионов. «Титаник» (1997) поднял эту цифру еще выше.

В изменившихся условиях индустрии сохранить свое авторство можно только или ценой огромных компромиссов, или уходом в сектор «независимых». Так, например, Дэвид Линч, сделав в Голливуде один неудачный (в кассовом плане) блокбастер «Дюна», ушел снова в малобюджетное инди-кино, или Брайан Де Пальма — дитя Нового Голливуда, перешедший в 90-е на выпуск блокбастеров, вроде «Миссия невыполнима», в результате уехал в Европу, где снимает почти что артхаусные фильмы, такие как «Роковая женщина» или «Отредактировано».

Эпоха блокбастера или Нового Нового Голливуда, продолжающаяся до сих пор, потребовала отказа от многих завоеваний предшествующего периода, и прежде всего, от сложных проблемных высказываний, которые все больше стали отдаваться на откуп «Индивуду» (термин Джеффа Кинга) — то есть то-



«Челюсти», режиссер Стивен Спилберг



«Миссия невыполнима», режиссер Брайан Де Пальма

му кино, которое нашло свое развитие на срастании независимого кино и Голливуда (достаточно вспомнить продукцию таких компаний, как Miramax или New Line Cinema). Современный Голливуд, как заметил Джон Белтон, — это «провал нового»: «стилистически молодой и изобретательный, но политически консервативный», построенный на «невозможности сказать что-нибудь такое, что еще не было сказано. Аутентичное выражение идей, которые имели место в прошлом, сегодня замещается цитатами и аллюзиями аутентичного выражения».

Многие исследователи считают Новый Голливуд, а затем и Новый Новый Голливуд переходом к постклассическому и постмодернистскому Голливуду. Так, например, думает Мюррей Смит в своей статье «Тезисы о философии голливудской истории». Он основывается на общепринятом представлении о «классическом» голливудском кино как о выразителе стабильности и регулирования. Большие студии с их вертикальной интеграцией демонстрировали эти две важные составляющие через стабильность системы жанров, принципов продолжительности. «Классицизм» мог быть описан как определенная форма зрелищности, характеризуемая высоким уровнем «гомогенизации» или физического регулирования, что начало вырастать в противовес недовольству чрезмерно разговорными фильмами. В своей книге «Новый Голливуд: Что сделало кино с новой свободой 70-х» Джеймс Бернандони так и говорит, что с приходом Нового Голливуда произошла «потеря чего-то реального и важного, а точнее, комплекса «общего языка» классического Голливуда, который отличался тем, что консолидировал эстетические черты кино 40-х, 50-х». Бернандони принадлежит к той из двух генеральных ответвлений академических исследователей Голливуда, которая ведет свое начало с 60-х и обожествляет развитие американского кино в его ранний период. Это ответвление критики, нашедшее свой расцвет в 80-е годы, рассматривало Новый Голливуд как своего рода «смерть кино», определяя его режиссеров как «потерянное поколение» и тех, кто «убил Голливуд». Второе ответвление (более позднее, выросшее в атмосфере 70-х), подчеркивает значение «ренессанса», сопровождавшегося перепроизводством фильмов и общим ощущением, которое сформулировал Джон Милиус, когда сказал, что «теперь сила в руках режиссеров». Тогда как первые никогда не питали большого почтения к «кинобратии», вторые пытались находить и находили новую мифологию в фильмах 60-х.

Понятие «классического» американского кино сформировалось в теории Андре Базена и получило развитие в 1985 году в знаменитой книге Дэвида Бордуэлла, Дженет Стайгер и Кристин Томпсон «Классическое голливудское

«Бен Гур», режиссер Уильям Уайлер

кино»[3]. Авторы книги говорили об «определенной модели кинопрактики», создающей эстетику декора, пропорций, формальной гармонии и поддерживаемой студийной системой. Фильмы классического Голливуда — это кино особого эстетического качества: элегантности, командного мастерства, подчиненного правилам, а также определенной исторической функции, определяемой ролью Голливуда как стилеобразующего фактора мирового мейнстрима.

Но вот вопрос: что стало с классическим стилем в эпоху распада студийной системы? С Новым Голливудом классический стиль не перестал существовать, а, начиная с 60-х, стал сопротивляться системе package production, а также более позднему процессу конгломерации, характерному для «эры блокбастеров». С этого времени он демонстрирует способность самообогащаться через вариации и ассимиляции. Старый Голливуд инкорпорировал приемы немецкого экспрессионизма и советского монтажа, Новый Голливуд выборочно заимствует из международного арткино.

Широко распространена концепция, что классический стиль был вытеснен с приходом постмодерна. Еще Базен писал о том, что в 40-е годы классицизм Голливуда начинает сдавать позиции кинематографическому «барокко» — кинематографу большего самосознания и стилизации (как, например, на смену вестерну, вроде «Дилижанса» Джона Форда, приходит «сверхвестерн» типа «Дуэли на солнце» (1946) и «Ровно в полдень» (1952).

Базен первым установил взгляд на американское кино как на «классическое искусство», достойное самого серьезного внимания.

Французский критик рассматривал классичность американского киноискусства по двум составляющим: в отношении содержания — сложились основные жанры с хорошо разработанными правилами, способные нравиться массовой аудитории, равно как и культурной элите, с другой стороны, в отношении формы — в операторском и режиссерском решении фильма выработались отчетливые стили, соответствующие теме; между изображением и звуком было достигнуто полное единство. В Голливуде в обновлении реализма в повествовании участвовали такие режиссеры, как Орсон Уэллс и Уильям Уайлер. Их манеру, испытавшую на себе влияние традиции Штрогейма и Мурнау, почти полностью забытой с 1930 по 1940 год, одни называют «постклассической», другие — маньеристской.

«Постклассическое» кино можно описать как «нечистое, менее строгое, гибкое кино, характеризуемое сосуществованием противоречивых эстети-

[3] Bordwell David, Staiger Lanet, Thompson Kristin. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.

ческих стратегий (классического монтажа, экспрессионизма, реализма). Оно отличается преувеличением, склонностью к игре и смешением жанров нежели жанровой чистотой; привлечением противоречивых, сложных тем, нежели более конвенциональными жанровыми предпочтениями.

С начала 1970-х, основываясь на базеновской формуле, некоторые американские теоретики начинают рассматривать зарождение «постклассического» кино на материале послевоенного голливудского кинематографа. Этот период называют иногда «переходным», иногда периодом «новой зрелости», основываясь на том, что Голливуд производил тогда довольно много «квазидокументальных», проблемных картин, авторами которых были, например, Элиа Казан или Жюль Дассен. В русле этой тенденции в 50-е годы активно меняется концепция героя: вместо мужественного, действенного стоика, которых изображали такие актеры, как Джон Уэйн или Гари Купер, экранное пространство начинают заселять невротичные, рефлексирующие герои в исполнении Монтгомери Клифта, Марлона Брандо или Джеймса Дина, выражающие «бунт молодых». Паркер Тайлер назвал этих героев «природно-инфантильным типом» — интуитивным, недисциплинированным, но вместе с тем романтическим.

Вопрос о том, является ли кино 50-х «постклассическим», проблематичен. Очевидно, что в 50-е годы классический нарратив подвергся серьезной деформации. Это заметно уже по тому, как кино той эпохи дифференцирует аудиторию: «нервные бунтари» явно апеллируют к молодежи, кино Элиа Казана, или «Новое кино», нацелено на образованную аудиторию, тогда как широкоэкранные roadshow больших студий, вроде «Десяти заповедей» Сесиля Де Милля, явно ориентировано на консервативного массового зрителя.

Как модель кинопроизводства классический период сложился благодаря уникальному соединению экономики, технологии и стиля в процессе выработки нарративов. Это было время вертикальной интеграции и олигополии (то есть доминирования на рынке небольшого числа игроков). В этих условиях формальные и стилистические нормы создавались, строились и под-

«Криминальное чтиво», режиссер Квентин Тарантино

держивались характерным сочетанием экономических целей, специфических условий труда и особых путей производства фильма. Учитывая, что история нарративных форм существует в непосредственной зависимости от истории культурной индустрии, этот момент позволяет внести ограничение для классического периода с 1910-х по середину 1960-х. Во всяком случае, именно такой промежуток для «классического» кино отводят авторы журнала Monogram Томас Эльзессер и Питер Ллойд, в свою очередь, рассматривая вступление в Новый Голливуд как в эпоху постклассического кино.

Классическое кино опиралось на стабильную жанровую систему, выстраивало свою связную нарративную формулу, основываясь на цельном характере, и создавало особый стиль повествования, характеризуемый эффективностью, элегантностью формы и ясной простотой. Как считает Эльзессер, начиная с конца 1960-х воспитанные телевидением режиссеры подпали под «вредное влияние» авторской теории и стали отходить от фундаментальных основ классицизма в сторону барокко, к «витиеватым разработкам простых

«Клеопатра», режиссеры Джозеф Лео Манкевич, Рубен Мамулян, Дэррил Ф.Занук

сюжетов». Героев постклассического кино перестали отличать ясно выраженные цели, четкая моральная позиция, и, как следствие, их действия часто оказывались вспышками немотивированного и часто иррационального насилия.

Здесь имеются в виду «иконы» Нового Голливуда — такие как Бонни и Клайд, Буч Кэссиди и Санденс Кид или герои Сэма Пекинпа. Переход к консервативному блокбастеру изменит и концепцию героя, однако жестокость и насилие, обращение к которым ознаменует и окончательное крушение Кодекса Хейса в 60-е, станет неотъемлемой составляющей целого ряда голливудских жанров современной эпохи и, как минимум, будет поддержано Индивудом в лице, скажем, Линча и Тарантино. Постклассическое кино уже никогда не откажется от жестокости и насилия как зрелищного элемента. Кто-то, как, например, Пауль Верхувен или поздний Дэвид Кроненберг, будет рассматривать насилие как основу человеческих взаимоотношений. Эту позицию точно выразил Брайан Де Пальма: «Насилие — это визуальная форма. Оно очень эффектно, оно возбуждает. Я никогда не откажусь от насилия, потому что оно исключительно красиво»[4].

По сути, насилие, о котором говорит Де Пальма, — это часть «спектакля», зрелищности, которая в постклассическом кино становится доминирующим фактором. Зрелищность начала разбивать нарратив еще в классический период (например, в многолюдных панорамах roadshow 50-х, начала 60-х, вроде «Бен Гура» и «Клеопатры»), однако именно в эпоху Нового Голливуда она выступила как один из доминирующих моментов; достаточно вспомнить финальные рапидные съемки расстрела Бонни и Клайда. Блокбастеры Нового Нового Голливуда доводят акцент на зрелищность до апофеоза, в том числе через повышенное значение спецэффектов. Как отметил Джефф Кинг[5], зрелищность «больше, чем жизнь», выглядит более яркой и интенсивной, чем повседневность.

Итак, Новый Голливуд — это установка новых трендов в кинематографе. Его представители разрушали направленность классического кино на декларации о классовом мире в пользу либерального взгляда и радикального скептицизма по отношению к американским добродетелям. Эти изменения сопровождались переменами в статусе кино. Телевидение взяло на себя функцию промывки мозгов массовой аудитории (этим раньше занималось классическое кино), в свою очередь, Новый Голливуд стал обращаться к менее «идеологизированным» представителям американского общества.

Еще одно важное обстоятельство: классическое голливудское кино создавало фильмы исключительно для вечернего досуга, что обязывало независимых дистрибьюторов покупать их в пакетах с короткометражками и новостными лентами. Современные голливудские компании втянуты в производство и продажу сопутствующих товаров — вроде книг, телевизионных шоу, музыкальных дисков, игрушек, игр, видео, футболок. Классический Голливуд был обращен, в первую очередь, к американским проблемам. В голливудский «золотой век» евреи-иммигранты (создатели больших студий) пытались через кино творить идеальный образ Америки, ковали американскую мечту, воспитывая через кино всю нацию. Современный Голливуд (Новый Новый Голливуд) начался как доминирующее направление на всемирном рынке зрелища, что повлекло за собой новые бизнес-комбинации. Начиная с 1980-х, пошло развитие по объединительному движению компаний в мультикорпорации. В эпоху современного Голливуда становится невероятно трудно не только провести границу между киноиндустрией и другими медиа и зрелищной индустрией, но вообще осмыслить кино как культурный и «текстуальный» объект. Не случайно применительно к нему говорят о синергетике.

---

[4] De Palma Brian. Interview. Edited by Laurence F. Knapp. University Press of Mississippi. 2003, p. 85.

[5] King Geoff. Spectacular Narratives. London, New York. 2009, p.4.

В 1980-е критики стали активно развивать концепцию модернистского и постмодернистского искусства. И этот момент также внес определенность в вопрос о периодизации Нового Голливуда. Такие философы, как Фредрик Джеймисон или Норманн Дензин, относят возникновение постмодернизма в американской культуре к 1960-м годам. Фильмы Нового Голливуда с их чувствительностью к европейским влияниям можно трактовать как приближение американского кино к постмодернизму. Если модернист, как писал Джеймисон, принудительно думает о Новом, пытаясь выявить, как оно привносится в мир, то постмодернист думает о прорывах, о событиях, нежели о новых мирах, о безвозвратных изменениях в репрезентации вещей и о путях, которыми это происходит. Модернист думает о вещах как таковых, для постмодерниста содержание — это по преимуществу образы. Для модерниста «природа» — все еще зона жизни, а старое, архаичное — все еще существующее. Постмодернизм появляется тогда, когда появляется уверенность, что модернизационный процесс закончен, а природа освоена. Это мир, в котором «культура» стала «второй природой»[6].

В отличие от модернизма, настаивающего на высоком, уникальном стиле, на художественном идеале авангардного искусства, постмодернизм отвергает стиль, отказывается от чувства уникальности и личностности. Новый Голливуд с его ставкой на режиссерский стиль оказался последней ласточкой уникальности. Новый Новый Голливуд с его установкой на блокбастеры, бренд и переконвертируемость этого бренда в различные медиа-форматы стал отвергать уникальность. И хотя отдельные режиссеры, вроде Стивена Спилберга или Брайана Де Пальмы, еще стараются напоминать о классическом «сторителлинге» и о стиле, однако они скорее смотрятся исключениями из правил. На смену уникальности в Голливуде пришел пастиш. Вместо модернистского стиля — постмодернистский код.

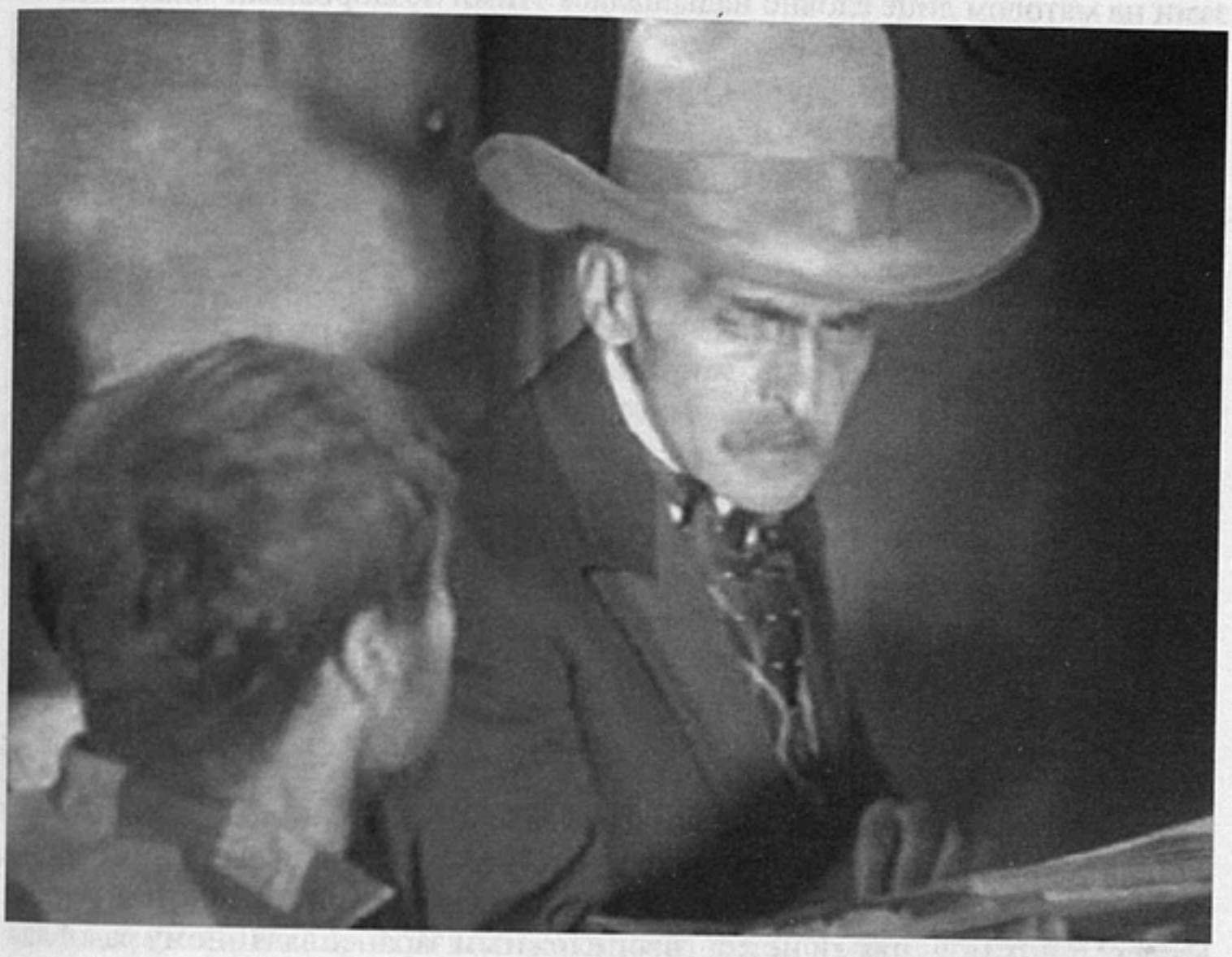
Пастиш — имитация уникального, «использование лингвистических масок» (Джеймисон). Однако, в отличие от пародии, пастиш отменяет сатирические импульсы, являясь чистой иронией. Пастиш реализует себя через так называемые ностальгические фильмы или ретрофильмы, которые реструктурируют его на коллективном и социальном уровне. Ретрофильмы производят, приближают утерянное прошлое, преломляя его через иронию. Начиная с «Американских граффити» (1973) Лукаса, ретро стало одним из излюбленных жанров Голливуда. Впрочем, моду на него задали еще в эпоху Нового Голливуда «Бонни и Клайд», однако этот фильм еще нельзя было назвать пастишем, так как в нем формировался миф, определялись герои поколения.

Постмодернизм разрушает классицистскую установку на прозрачное повествование в пользу цитатности, в то время как представители Нового Голливуда еще не отказываются от сильного сюжета, совмещая его с темами exploitation и стилистическими инновациями европейского кино «новой волны». Типичный постмодернистский фильм — «Криминальное чтиво», построенное как криминальная антология, где всё, включая жестокость и насилие, превращается в элемент большой игры. И хотя это Индивуд, влияние Тарантино на Голливуд огромно. Представители Нового Голливуда не играли с культурой, а создавали свою «контркультурную» утопию, во многом романтическую. В этом плане у них были все еще серьезные намерения, делавшие их кино последним модернистским заявлением. Эта утопия оказалась недолговечной, в том числе и потому, что Голливуд вступил в эпоху глобализации, не оставившей места романтизму авторов-одиночек.

---

[6] Jameson Fredric. Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism. London. New York. 1991, p. ix.

Мышеловка



«Великий утешитель», режиссер Лев Кулешов

8

Сопоставляя практику Курса-журналиста с мотивами «Великого утешителя», понимаешь, какими впечатлениями рожден образ не только Писателя, но и его идеальной Читательницы, живущей в разладе с реальностью. Вот описание одной из его публикаций.

«В очерке «Американский костюм» он рассказывает трагическую историю о двух семнадцатилетних подругах-комсомолках, повесившихся на одной веревке, — им не хватало красивой жизни, которая потрясла их в голливудских боевиках. Они мечтали носить оригинальную одежду, ручные часики, хлыстик и даже револьвер, им хотелось научиться ездить на мотоцикле, автомобиле, управлять аэропланом, стать спортсменками и артистками. [...] ...Девушек в этой деревне, где командуют хулиганы и собирают подписи за открытие кабака, окружала толстая кора [...] невежества, оскорблений, несправедливостей [...]. По наблюдениям Курса, здесь не замечают «красоты социалистической», спрятанной «в рациональном труде»[1].

Фильм, где от низкой реальности бедная Дульси убегала в мир своих миражей, фарисейски поругивали за «отрыв от живой советской действительности». Злободневность его подоплеки, однако, выражена самым иррациональным образом — через передачу физиологического ощущения того же несвежего, затхловатого, застоявшегося воздуха неволи, что сжил со света сибирских девчонок.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2009, № 6.

[1] См.: Бернштейн А. Время и дела Александра Курса. — «Киноведческие записки», 2001. № 63, с. 270.

В сценарии Дульси возникала «в ореоле огней»[2] гигантского города, танцующих под неистовый джаз-банд. Никаких плясок реклам, небоскребов и прочей заокеанской экзотики в фильме нет: ломкая фигура Александры Хохловой вписана здесь в столь скупо обставленные интерьеры, что детали их обстановки кажутся сиротливо зависшими в пустоте. Пространство это одновременно и распахнуто во все стороны, и замкнуто, и заперто, и напоминает скорее тюремную камеру, где томятся узники из этой же ленты, чем сверкающий водоворот мегаполиса. Дульси с ее возбужденными речами и горячечными глазами на матовом лице словно надышалась этими нездоровыми миазмами — ее вычурный силуэт, словно вырезанный по контуру затейливыми ножничками, напоминает причудливый цветок, распустившийся на отравленной почве и обреченный на скорую гибель.

Некое фарисейство проглядывает, однако, и в назиданиях самого... Курса, для которого эстетика «рационального труда» ничуть не отменяла красоту «американского костюма», и уж совершенно очевидно, что правоверному лефовцу просто не могли не нравиться элегантные, спортивные, «американизированные» девушки в «оригинальной одежде», парящие на аэропланах и мчащие по шоссе на стремительных мотоциклах, — киношкола Кулешова и стремилась наладить бесперебойный выпуск именно таких универсальных «натурщиц», воплощающих собой блеск, шарм и неукротимый дух динамичной современности.

«Маруся» из известных стихов Маяковского, бичующих мещанство, отравилась оттого, что у нее не было «лакированных туфелек». Идеал же несчастных девушек, описанный Курсом, язык не повернется назвать «мещанским»: если сложить черты и аксессуары вымечтанной ими «американки», то выйдет на удивление авангардный тип — не столько «американская», сколько «конструктивистская» девушка, так что устремления героинь очерка были самые что ни на есть прогрессивные.

И Курс, и Кулешов, и Маяковский были заядлыми «западниками», и сталинский «социализм в отдельно взятой стране» не вызывал у них особого восторга. Поэтому изображение трагедии в сибирской деревне под пером Курса становится едва ли не противоположным заранее заданному разоблачению бездеятельного изнурительного мечтательства: получается, что девушек сгубили не миражи «изячной жизни», а грубая и дикая реальность с ее свирепой враждебностью даже не к слишком утопическим, а вполне соразмерным нормальному человеку и не самым недостижимым для него устремлениям.

9

Вообще, в рассуждениях, отчего советское кино безнадежно и навсегда проиграло Голливуду «битву идей», как-то стыдливо обходят важнейший нюанс естественного восприятия кинозрелища: обычного зрителя привлекают не идеи, пусть и самые замечательные, а то, собственно, как... выглядит олицетворяющий их персонаж. И если сравнить саму... одежду бравых экранных американцев — одни джинсы ковбоев чего стоят! — даже не с тем, что висело в шкафу у советского человека 30-х годов, а с тем, что гордо выставлялось в главной витрине Великой эпохи, то придется признать, что нормативные киногерои Страны Советов были одеты, в общем, как огородные пугала. Такого позора мировой экран просто не знал — какое там «соревнование с Голливудом», если безвкусная и бесформенная одежда даже красивых женщин делала здесь неаппетитными и старообразными! Неужели идеологическим бойцам трудно было вооружиться... хотя бы импортными журналами мод и для вящей «лакировки действительности»... ну, если не украсть, то, скажем, творчески позаимствовать фасоны хотя бы элементарно современные?..

---

[2] К у л е ш о в Л. Собр. соч. в 3-х тт., т. 2. Воспоминания. Режиссура. Драматургия. М., 1988, с. 285.

Экранных «врагов», правда, одевали поприличнее — нужно же приучать население опасаться цивилизованных людей, — особой лощеностью отличались демонические персонажи Андрея Файта, игравшего сплошь диверсантов и надменных иноземных офицеров. Самым же элегантным мужчиной советского кино 30-х, однако, без всяких преувеличений можно назвать спортивного, белозубого, плечистого и обаятельного... Джима Валентайна из «пародии» Кулешова, и вообще — на фоне безобразия, бушевавшего на советских экранах, ее герои, вроде бы призванные всем видом своим высмеивать

«Великий утешитель»

чуждую эстетику, выглядят куда как импозантно и привлекательно, к тому же, как и положено в жанровом кино, мужчины здесь похожи на мужчин, а женщины — на женщин.

Прекрасно пошитые костюмы, как влитые, сидят и на ладной фигуре Джима Валентайна, и на его избраннице, точеной красавице Анабель, и если бы актриса Галина Кравченко иногда забывала, что призвана разоблачать эту американскую финтифлюшку, и прекращала комически таращиться, хлопать, как кукла, ресницами и складывать губки жеманным бантиком, то в этом образе вообще не было бы ничего пародийного. А замечательный актер Иван Новосельцев и вовсе обходится без всякой карикатурности, своего Джима с его с пружинной походкой, идеальным пробором, умными глазами и загадочно мерцающей полуулыбкой играя с видимым удовольствием и явной симпатией как этакого Остапа Бендера из штата Техас. Ирония, пронизывающая этот образ, — самая дружеская и ничуть не разоблачительная.

Экранизация новеллы «Обращение Джима Валентайна» стала ядром и жемчужиной фильма — это признавали даже те, кто принял его в целом кисловато. Это не слишком известное сочинение О'Генри, развернутое в целую кинематографическую сюиту, служило главной уликой его зловредного «утешительства», но главную роль в восприятии пародии Кулешова сыграли те... обертоны, которыми бликовала на экране эта вроде бы вполне однолинейная сатира на стандарты массовой культуры мещанской Америки.

Так прочитывает ее, скажем, Ростислав Юренев. Но Нея Зоркая в своем блестящем эссе о Кулешове[3] тонко отметила, что этот «фильм в фильме» не столько пародия, сколько стилизация, так любовно воссоздающая мельчай-

[3] См.: З о р к а я Н. Портреты. М., 1966.

ший элемент «мира О'Генри» — от весело мелькающих спиц дилижанса до запонок сыщика или замочков и ремешков роскошного саквояжа с набором сверкающих инструментов взломщика, педантично разложенных по кармашкам и отделениям, — что вместо обличения его эстетики выходит ее сплошное и несомненное воспевание. Что бы ни заявлял сам художник, пленка всегда покажет, какие именно вещи, объекты, события он снимал с удовольствием.

«Пародия» Кулешова, казалось, призвана была выразить даже не «чужое», а прямо-таки чуждое ви́дение, по самой сути своей — ложное и фальшивое. Но видно, с каким упоением камера прямо выласкивает здесь все элементы кадра от вывесок и дощатых тротуаров городка на Дальнем Западе до локонов и бантиков Анабель и ее кокетливой, похожей на пирожное шляпки, украшенной торчащими пестрыми перышками, от завитков мебели до бутафорской луны, под которой происходит романтическое объяснение. С чего бы это Кулешову, убежденному конструктивисту и лефовцу, вздумалось любоваться рюшечками и розочками? Неужели соратник Родченко так затосковал по той мещанской эстетике, с которой бился доселе яростно и неутомимо, что перебежал в стан недавних врагов?

А если и возникало у Кулешова неожиданное любование ею, то от внезапной и, возможно, неосознанной тоски не по «старым добрым временам», а по тому миру нравственной и житейской нормы, с которым соотносила себя даже массовая культура ушедшей эпохи: по сравнению с унылой советской повседневностью, пропитанной страхом перед тюрьмами, лагерями и каналостроением, рисуемый ею мир казался утраченным раем. Ясно, что рождалась эта ностальгия не от хорошей жизни, так что вместе со своим героем, заключенным Джимом Валентайном, от грубой репрессивной реальности в уютный, хорошо обжитый им мир «Америки О'Генри» недвусмысленно убегал... сам Лев Владимирович Кулешов.

Так и видишь, с каким мальчишеским азартом пускал он по проселочным дорогам Подмосковья воспетый вестернами дилижанс. Что пародийного в этих кадрах? Ясно, что резво катящийся дилижанс запечатлен здесь лишь оттого, что... крайне киногеничен: сердце какого «человека кино» не затрепещет от одного вида этих высоченных колес, похожих на весело вращающиеся бобины проекционного аппарата? Вместо ядовитой пародии на американское кино возникает любовный слепок с его типовых кадров.

«Мышеловка» Кулешова тоже была хитроумной, но, в отличие от расчетливой конструкции Курса, его вызов был отчасти бессознательным и впрямую никого не задевал, а режиму предъявлялись не социальные, а вроде бы чисто эстетические претензии. Но... тоталитарный режим силится воплотить собой тулитую цельность, которая в принципе не предусматривает ничего «отдельного» — его структуры сверху донизу организованы по единому плану и пронизаны единой идеологией. Но такой монолит уязвим со всех сторон: какой аспект здесь ни тронь, политику или идеологию, кормежку в столовых или фасон штанов, — все выйдет укол в «Кощеево сердце». Поэтому когда иной либерал осторожно поругивает режим «по кусочкам» — от этого вроде бы легкого ветерка ходуном ходит все его громоздкое строение и, как сирены тревоги, включаются истошные хоры про покушение на основы и «подрыв фундамента».

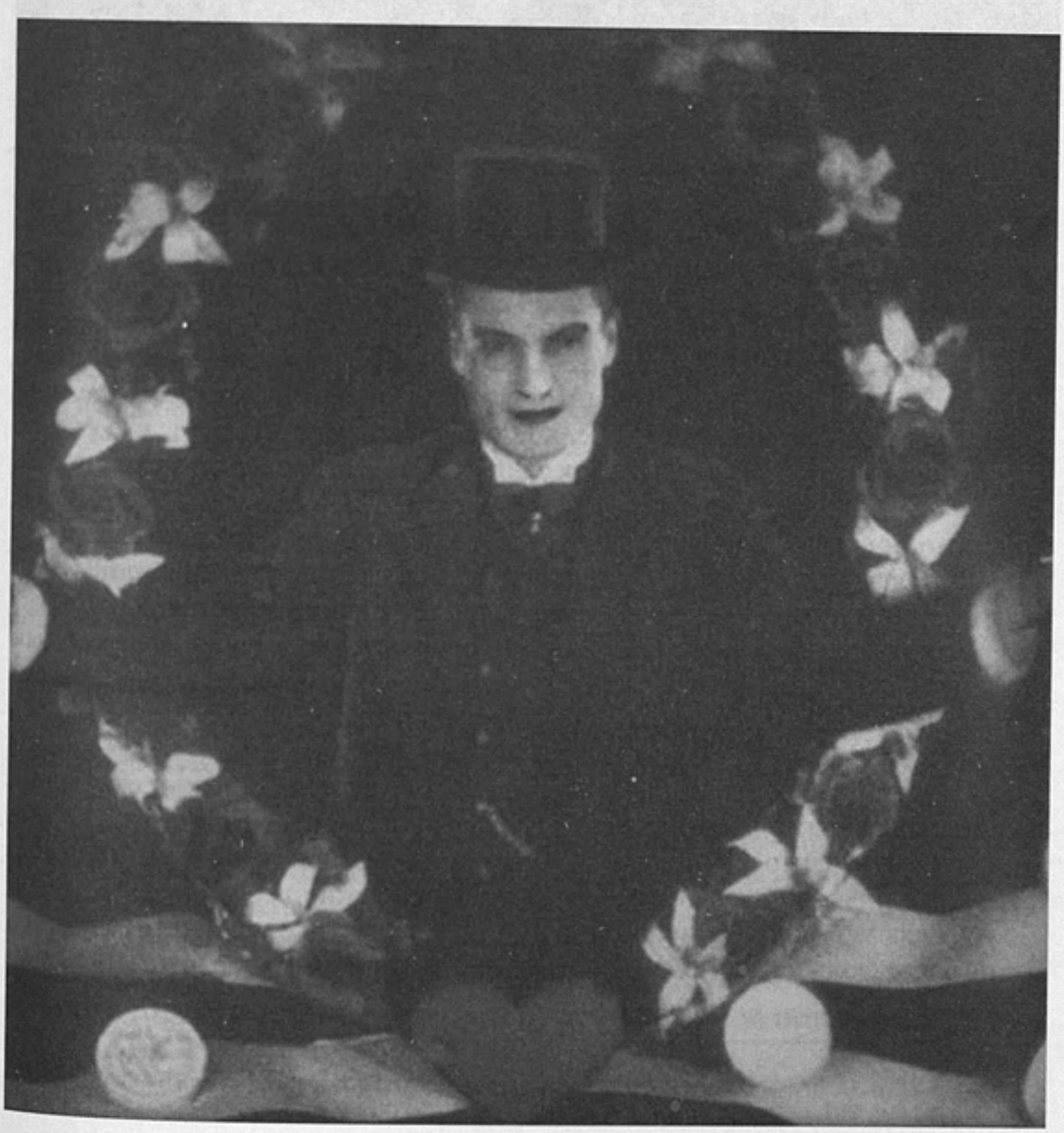
Кулешов не тешил себя иллюзиями, что можно запросто «выпрыгнуть» из своего исторического времени, и в фильме появляется бессознательная и не сразу заметная драматургическая «оговорка»: общим для трех сюжетов «Великого утешителя» является лишь один персонаж — сыщик Бен Прайс. Но... если бы в них предстали три разных сыщика, конструкция ленты не изменилась бы. В этих историях, собственно, Прайс и так «разный»: особенно гнусным он выглядит в линии Дульси — вечно под мухой, несвежий, с обгрызанными усами, сальными прядями и сальным тоскующим взглядом; кажется даже, что Андрей Файт играет здесь сифилитика. В «тюремной» линии его герой — уже не снедаемый похотью злодей с хамскими манерами и развин-

ченной хулиганской походкой, а «винтик» репрессивной системы, не слишком выделяющийся из паноптикума себе подобных, как бы ни ковырялся он в зубах мизинцем. В «утешительской» новелле этот грязный шпик преображается уже в гения сыска и благородного рыцаря, способного впадать в экстатические состояния некоего духовного просветления. Эта фигура не образует сюжета, сквозного для всего фильма, и не служит «мостиком», внешней связкой между тремя историями: она — знак всепроникающей репрессивной реальности, недреманное око которой вторгается и в фантазии литератора, и в обывательские грезы.

10

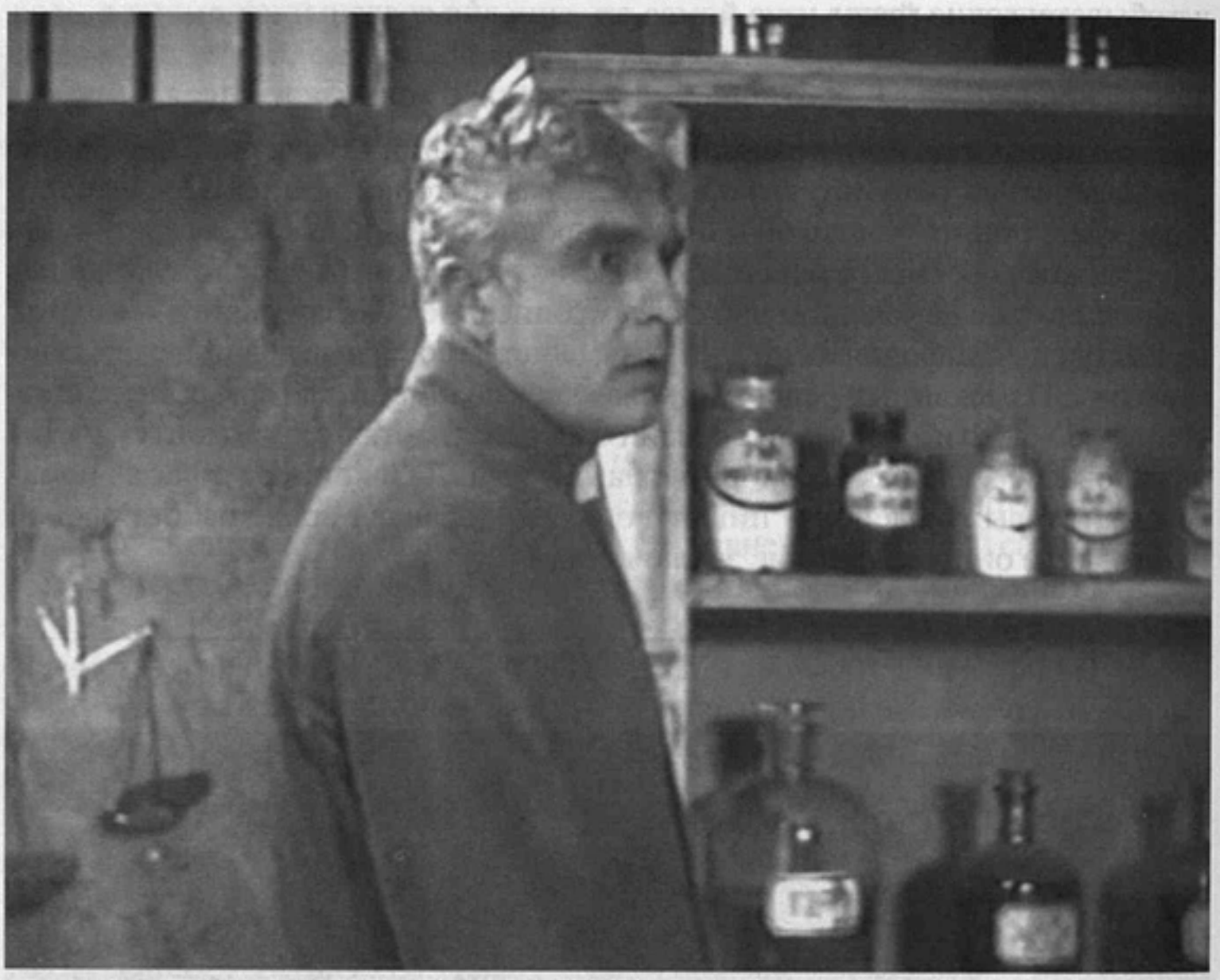
Очерк «Соловки» (1929), в радужных тонах рисующий Соловецкий лагерь, навсегда запятнал репутацию Горького. Сама интонация писателя, однако, словно дает понять — на то он и знаток народной жизни, чтобы за версту чуять легендарное российское очковтирательство. От зоркого читателя лучезарных «Соловков» уже не ускользнуло, скажем, описание показательного концерта, где выступает симфонический ансамбль, блистают оперные певцы и скрипачи-виртуозы. Изысканный репертуар услаждает меломана и во время антрактов: духовой оркестр играет в фойе Россини, Верди, увертюру к «Эгмонту»... «Дирижировал им человек бесспорно талантливый. Да и концерт показал немало талантливых людей», — пишет Горький, добавляя вроде бы без особой нужды: «Все они, разумеется, заключенные»[4].

[4] Цит. по: Баранов В. Горький без грима. Тайна смерти. М., 2001, с. 22.



«Великий утешитель»

В этом меланхолическом уточнении слышится скрытая язвительность — где же, мол, еще и пребывать таланту в Союзе Советов, как не за колючей проволокой? Выходит, на Соловках «исправляют» не одних бандитов, но и самую утонченную интеллигенцию, и, значит, всем его восторгам по поводу такого замечательного места не стоит особенно доверять. А самое главное — не слишком известно, что истинным итогом знаменитой экскурсии на Соловки стал вовсе не этот благостный очерк.



«Великий утешитель»

Ходят рассказы, что Горькому удалось-таки ускользнуть из-под опеки органов и узнать «всю правду» о лагере от самих узников. Александр Солженицын пишет в своем «Архипелаге...», что подноготную о Соловках выложил Горькому некий самоотверженный «мальчик», которого за это расстреляли. Александр Ваксберг в книге «Гибель Буревестника»[5] описывает, что стоило Горькому оказаться без охраны, как заключенные буквально в руки насовали ему целые охапки душераздирающих записок. Эти рассказы, похожие на лагерные поверья, приводятся для вящего осуждения Горького: все, мол, знал, а правды не сказал и для узников ничего не сделал — пустил привычную слезу, а потом раззвонил по всему миру, как им хорошо живется. Веской гирей утяжеляет свое обвинение Солженицын — мало, мол, того, что народный заступник не возопил на весь свет об открывшихся ему ужасах, но даже доверчивого мальчонку, над рассказами которого плакал, не увез с собой из соловецкого ада.

Легенда о том, как за расписными фасадами лагеря Горькому открылась изнанка очередной потемкинской деревни, передается по-разному, но она столь устойчива, что, скорее всего, имеет под собой некие основания, и есть факты, выглядящие, как ее косвенное подтверждение.

«...Едва уехав с Соловков, Горький написал Ягоде из Ленинграда, что очень хочет скорее видеть его, чтобы поделиться своими мыслями»[6]. Какими

---

[5] М.,1999.

[6] Смирнова Л.Н. Memento mori. — В кн.: Вокруг смерти Горького. Документы, факты, версии. М., 2001, с. 301.

же? Неужели теми, что позже изложил в своем лживом очерке, как считает Ваксберг? Но тогда отчего бы не доверить столь благонамеренные идеи бумаге и не похвалить лагерь в том же самом письме? Зачем для этого встречаться-то с Ягодой, да еще срочно?

Содержание этой беседы покрыто туманом, однако... вскоре над головами самых свирепых соловецких насильников засвистел карающий меч — грянули аресты среди лагерной администрации. Особая комиссия ОГПУ рвет и мечет: подумать только, на Соловках выявлены факты вопиющей дискредитации самой гуманной в мире исправительной системы! Сор из избы решили не выносить: негодяев, изобличенных в пытках и прочих зверствах, судят исключительно в закрытом режиме, а как же иначе? Не допускать же вящего расползания этой дискредитации, смазывающей впечатление от вдохновенных наблюдений Горького! По приговорам коллегии ОГПУ девять человек пришлось расстрелять, девять — бросить в концлагерь, пятеро счастливчиков отделались штрафным изолятором.

Если бы Горький расписывал Ягоде лагеря в духе идиллических картинок своего очерка, то зачем вообще понадобилась показательная чистка «авгиевых конюшен» — ведь на Соловках все прекрасно? «Логика и хронология изложенных выше событий позволяют предположить причастность к ним Горького»[7], — полагает исследователь.

Если так, то Горький позвал, так сказать, «волков от собак» — с благой целью натравил одних палачей на других. Ясно, что преступления режима свалили на нескольких садистов, но, вероятно, насилий здесь на время стало поменьше. Можно, конечно, презирать эту ползучую тактику «малых дел», однако у узников — особенно у тех, кому эти усилия Горького спасли жизнь, — могло быть и иное мнение об этой стороне его деятельности.

11

Узникам из «Великого утешителя» тоже вроде бы не за что упрекнуть экранного О'Генри — ясно, что без него им было бы только хуже. Он врачует их после истязаний и буквально изводит начальника тюрьмы протестами и прошениями не за себя, а за своих товарищей по несчастью. Чем же заслужил он столь брезгливую авторскую интонацию? В тюрьме он держится прямо-таки как рыцарь деятельного гуманизма, а взглянуть, с какими конспиративными ужимками он проносит в общую камеру бутылочку виски или журнал со своим рассказиком, так и вовсе покажется, что перед нами тот воспетый советским кино персонаж, что в неволе «помогает нашим».

А тем, кто упрекнет его в конформизме — что же это вы, мол, не боролись с режимом, дорогой товарищ? — он с гордостью может заявить, что не рвется перекраивать мир мятежами и завиральными идеями, а прочно стоит на фундаменте «малых дел» — чем может помогает ближнему здесь и сейчас и потому с чистой совестью готов предстать пред самой высшей нравственной инстанцией.

Радикальному Александру Курсу такая позиция, в принципе, отвратительна — что толку жаловаться начальнику тюрьмы на его нехороших подручных? Все уступки, которые выторгует у него либерал, сведутся к тому, что тот снисходительно закроет глаза на то, что в камеры будут по-прежнему просачиваться ручейки нелегального виски или брошюрки с сентиментальными побасенками. Да он и так на это глаза закрывает: ведь и то, и другое — тот «опиум для народа», без которого, на одном голом насилии, не удержишь в узде население. В итоге само собой рождается этакое «разделение обязанностей»: один сечет, другой обеспечивает общественное смирение — придерживает жертву за ноги, чтобы та не слишком брыкалась. А если при этом он сам заливается слезами и горестно причитает, то это выглядит еще отвратительнее. Курс ви-

[7] Там же.

дит негласный сговор истязателя и приспособленца, на крови и елее густо замешивающих раствор для фундамента тирании, и считает, что честнее и гуманнее взорвать все тюрьмы, чем годами «размягчать нравы» с разрешения руководства и под надзором властей всех мастей.

Интересна форма, в которой он впрямую «озвучивает» с экрана свои убеждения в том, что на палачей нужно восставать и совершенно бессмысленно уговаривать их перестать быть палачами: единственный герой, который идейно противостоит в ленте литератору-конформисту, — тот арестант, что в неволе держится наиболее дерзко и независимо, готовит побег и открыто грозится перерезать «проклятую глотку» самому начальнику тюрьмы. В отличие от велеречивого Портера, этот каленый мужик слов на ветер не бросает, а роняет их скупо, веско и по делу.

Это совсем не писатель и даже не тот сознательный пролетарий, который в советских фильмах 30-х исправно наставлял слабовольных интеллигентов. Судя по его афористичным высказываниям, окрашенным некоей затаенной теплотой («На свободе кольт сорок пятого калибра уравнивает всех людей»), он — «рыцарь удачи», вольный стрелок с большой дороги, словом — «человек действия», чем и симпатичен энергичному Курсу. Социальный заказ от лица узников — заклеймить репрессивную реальность — этот персонаж с честным лицом благородного бандита формулирует со знанием дела и здоровым радикализмом: «Напишите, Биль, — выпустите в них все шесть зарядов!» — почти ласково рекомендует он скользкому и слабодушному Портеру.

В сценарии он демонстрирует и тонкое понимание литературной ситуации, вообще-то не свойственное лицам этой профессии: «...Что-то я не слышал про правду в газетах и книгах...» Портер — О'Генри отвечает: «Есть такие книги... Только их или не печатают, или за них сажают». Арестанты смеются, один из них спрашивает: «И вы такие напишете? А как же начальник... пропустит...»[8] Узники вообще проявляет здесь удивительную гражданскую прозорливость — чтобы угодить туда, где они дискутируют о свободе творчества, в Союзе Советов не обязательно было размахивать шестизарядным — одних этих разговорчиков с лихвой хватило бы. Впрочем, терять им нечего — воля же все равно никому не светит.

В титрах этот герой Андрея Горчилина скромно обозначен как Арестант, в сценарии — как Третий арестант, в фильме же его часто и без особой нужды называют не самым распространенным в англоязычном мире именем Эль, которое, кстати, своим девичьи нежным звучанием не слишком вяжется с брутальным видом этого земного, крепко сбитого мужика с цепким, всверливающимся взглядом. Странное «Эль» резко выделяется среди более примелькавшихся имен, звучащих в фильме, и поскольку в своем «родном» написании оно выглядит как Al, то отчего не увидеть в нем начатый росчерк имени Александр или инициалы А.Л. — Александр Львович? Курс словно оставил свой автограф под идейной платформой того «положительного» бандита, который, отвечая на извечно родимое «что делать?», яростно призывает «лупить правдой по башкам». Если О'Генри — маска Горького, то Эль — маска самого Курса, вполне выражающая его настроения начала 30-х.

А они были невеселы — он многое знал о стране. Галина Кравченко вспоминала, как осенью 1933 года услышала от Курса, что, проезжая одну украинскую станцию, «он увидел из окна поезда горы трупов — это были умершие от голода крестьяне. Рассказывая об этом, он помрачнел. [...] И вдруг [...] проронил фразу, которую я не могу забыть: «Вряд ли Володя мог пережить все это»[9]. Володя — это Маяковский...

---

[8] См.: Кулешов Л. Цит. изд., с. 291.

[9] Цит. по: Бернштейн А. Цит. изд., с. 279.

Видя сваленные в кучу, как падаль, тела погибших от голода — как, действительно, не кликнуть «шестизарядного дружка», чтобы по заслугам воздать тем, кто сотворил такое — в мирное время, в XX веке, в центре Европы? Реальный же прототип экранного О'Генри явно придерживался иной стратегии социального поведения — и не совсем той, что ядовито изобличалась в фильме «Великий утешитель».

12

У истории заочной дуэли Курса и Горького есть неожиданный, совсем в духе рассказов О'Генри, поворот, за которым они, несмотря на всю разницу их судеб, оказываются по одну сторону барьера. Принято считать, что в 30-е годы Горький растерял то неравнодушие, с которым он спасал кого мог от застенков «военного коммунизма». Однако, судя по всему, с годами его общественный темперамент не слишком поутих — просто, примеряясь к иным условиям, он изменил тактику социального поведения.

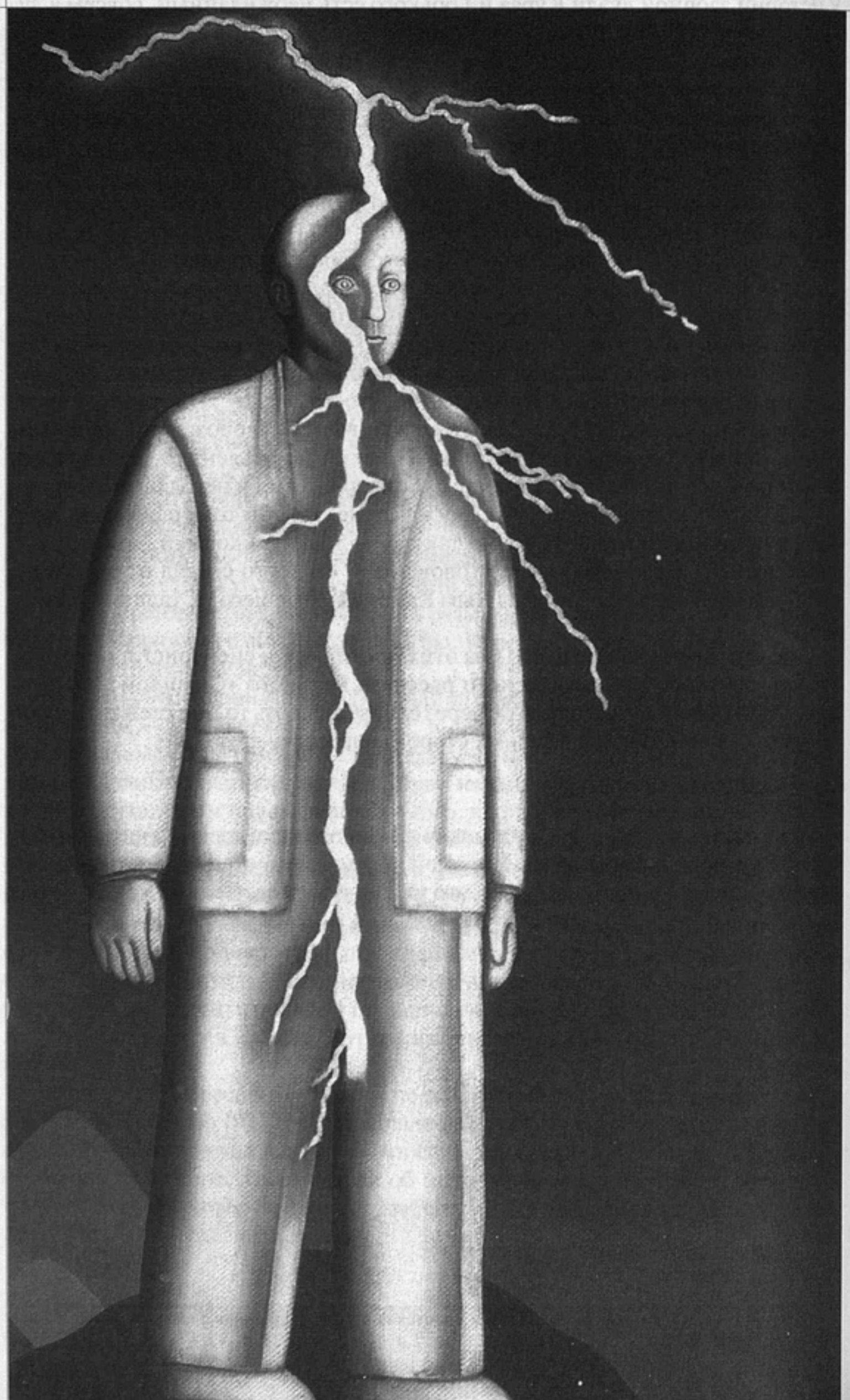
Вот, скажем, изнурительная интрига по вызволению из сибирской ссылки Виктора Сержа, вторично арестованного в 1933-м, тянулась три года (!), и здесь упорство и долготерпение Горького просто поражают. В своих ходатайствах власть имущим он, разумеется, рассыпался в ритуальных реверансах и отдавал дань казенной казуистике — так, в письме Генриху Ягоде, с мягко выраженным, но настойчивым предложением выгнать наконец Сержа из Союза, совсем уж нелепо выглядят выпады против каких-то зарубежных «бездельников и негодяев, которым, к сожалению, кто-то верит»[10]. Противно, конечно, писать такую чепуху о тех, кто тоже добивается освобождения непримиримого оппозиционера, но... если бы Горький не изъяснялся с хозяевами Союза Советов на их языке, а вместе с «бездельниками и негодяями» возопил на весь мир: «Свободу Виктору Сержу!» — то не ехать бы тому в Бельгию, а лежать в братской могиле. И точно так же — ловкими ходами, демагогией, дипломатией, изматывающими уговорами — он долго спасал от расправы, пристраивал и буквально опекал Льва Каменева, бывшего у Сталина бельмом на глазу.

Можно предположить, что оба этих противника, сценарист и писатель, совсем как герои романтического рассказа Горького «Симплонский тоннель», пробивали путь, только не через скалы, а сквозь толщи стен тотальной тюрьмы — к одной цели, с разных сторон, навстречу друг другу.

13

А все же: видел ли Алексей Максимович «Великого утешителя»? Учитывая красоту того ответа, которым в ходе заочной полемики удостоил его, казалось бы, навсегда поверженный оппонент, это уже не имеет особого значения.

[10] Цит. по: Фрезинский Б. Писатели и советские вожди. (Избранные сюжеты 1919—1960 годов). М., 2008, с. 350.



Гриша Брускин. «Жизнь превыше всего». Фрагмент «Ученый с молнией»

Любое кино — это госзаказ

25 июня 2009 года в Государственной думе состоялись парламентские слушания на тему «Обеспечение развития российской кинематографии в целях формирования ценностных установок, соответствующих интересам российского общества и стратегическим задачам развития страны». Публикуем выдержки из стенограммы нескольких выступлений на этих слушаниях.

Никита Михалков. Мы много раз слышали и говорили о проблемах, которые обсуждаем сегодня. Без политической воли, реальной, мощной, это все так и останется разговорами. Будем продолжать барражировать, обсуждать, появятся статьи, но все будет стоять на месте.

Мне кажется, что есть глубинные, конкретные вещи — потеряна, в массе своей, культурная основа режиссуры. Ее уровень сегодня — чудовищный. И пробы надо делать не актерам, а режиссерам. Выяснить, имеют они право снимать кино или нет.

Та система, которая до недавнего времени была — «деньги есть, можешь снимать», — абсолютно пагубна. Может быть, сегодня кризис в какой-то степени расчистит площадку, уменьшит количество ринувшихся в кино непрофессионалов, может, не таким чудовищным будет отсутствие культурного слоя, внутреннего стержня. Думаю, что проблема обучения стоит невероятно остро. Здесь сидят режиссеры. Вы меня понимаете, что такое было раньше среднее звено — супертехники, гаферы, осветители, операторская группа, второй режиссер. Сегодня этого вообще не существует. Второй режиссер — не тот человек, который график актерам составляет, а тот, кто может прийти к режиссеру и сказать: сегодня оператор считает, что лучше снимать сначала финал сцены, а потом ее начало, — могут актеры сыграть так или нет? Все это дело именно второго режиссера. Такая функция теперь вообще отсутствует.

Без этой базы все наши начинания абсолютно бессмысленны. Мы можем получить еще больше денег, но если не будет внимательного и очень подробного воспитания того, что называется кинематографической культурой, все деньги будут уходить в пустоту.

Я с сожалением обнаруживаю, что манифест, который был принят кинематографистами в Липецке, мало кто знает. Очень рекомендую вам его посмотреть, он есть на сайте polit.ru. Дело не в пафосе, а в серьезном вопросе: кто мы, каков вектор нашего развития? Что будем делать дальше? Каким образом сохраним то, что являл собой великий русский советский кинематограф?

Что касается конкретных дел. Я считаю, что абсолютно правильно говорится о том, что должен быть госзаказ. Да, кто платит, тот и музыку заказывает. Нужно государству решать какие-то свои проблемы, оно обязано стопроцентно оплачивать картины. Они, безусловно, должны быть сделаны талантливо — теми людьми, кому интересно это делать, а не теми, кто хочет просто заработать.

Второе. Должна остаться та схема финансирования, которая существует сегодня, когда деньги направляются государством в Министерство культуры. Не знаю, как это будет решаться, какими комиссиями, но все равно к этим средствам государственный заказ отношения иметь не должен. Госзаказ — отдельная строка, не касающаяся той финансовой поддержки, которая выдается кинематографии.

И есть третий момент. Я им сильнее всего озабочен, потому что в Союзе кинематографистов эта проблема особо ставится, — стариков, пенсионеров. Да, президент предложил, и сейчас дали гранты народным артистам СССР. Но есть люди, которые делали этих мастеров. А они — в тени, их мало кто знает, но они тоже нуждаются в помощи. Просить деньги у государства нет смысла. Но мы договорились во властных структурах о том, чтобы президент дал поручение разработать систему отчислений от каждого «чистого» диска в пользу Союза кинематографистов для поддержки, во-первых, неимущих и бедствующих. И, во-вторых, для поддержки того кино, на которое мы не получим деньги в Министерстве культуры: молодежные, артхаусные, фестивальные, студенческие картины, фестивали молодых.

Когда бегают в Минкульт с просьбами: «дайте здесь, дайте там», они, естественно, не могут всех обслужить. Но этот Фонд Союза кинематографистов может реально стать лабораторией для тех, кто начинает или хочет экспериментировать. Если это будет сделано, я убежден, что какие-то проблемы будут решены, станет просто легче дышать. Это будет правильно, но для этого нужна сугубо политическая воля.

Нам говорят, что нет нужных законов. Вот мы сейчас находимся в здании, где они принимаются. Их надо менять, если это необходимо для усовершенствования каких-то элементов существования наших отраслей, в том числе и кинематографа.

И последнее. Я все-таки тешу себя надеждой, что хотя бы что-нибудь из того, о чем здесь говорится, приобретет реальную, пусть малую — всего на 10 процентов от того, что предлагается, — но осуществленную цель. Мы своим кинематографом вымываем у себя самих волю жить. Кроме прочего и потому, что минимальное количество наших постановлений осуществляется на практике. Не поставить галочку, чтобы потом отчитаться, что государство встретилось с интеллигенцией.

Я понимаю, что большинство из тех режиссеров и продюсеров, кто здесь сидит, думают об одном и том же: где взять деньги для того, чтобы осуществить свои проекты? И это абсолютно правильный вопрос. Но для того чтобы его решить, я в этом совершенно уверен, мы должны стать консолидированным сообществом, у которого есть реальное ощущение себя в пространстве нашей страны. Если этого не будет, то послушаем тут друг друга, разойдемся, и после этого каждый, как и раньше, будет в одиночку выбивать себе возможность работать.

Станислав Говорухин. Я сегодня поработал с утра Путиным. У него есть Общественная приемная. Но сам он избирателей не принимает, поэтому мы за него там трудимся.

Мне кажется, руководителям кинематографа, ответственным за культуру, пора прекратить повторять одну и ту же глупую фразу — главным мерилом качества фильма является его успех у зрителя. Какого? Он сегодня совершенно разный. Я бы даже сказал, он слишком «разностранен». Один — с од-

ной стороны, другой — с другой. Вы хотите сказать, что «Самый лучший фильм», «Самый лучший фильм—2», «Гитлер капут» — это ленты высокого художественного качества? Посмотрите, кто сидит сегодня в кинотеатрах. Около 20 процентов грамотной студенческой молодежи, 40 процентов тинейджеров, 40 — откровенных дебилов. Людей, которые даже не подозревают о том, что существуют духовные радости, живущих на уровне тупого биологического прозябания.

А что делать с теми миллионами, десятками миллионов людей, которые перестали ходить в кинотеатр? Они не ждут ничего хорошего. Это те потенциальные зрители, которых офисный планктон называет «отстоем». Я его называю — советский зритель. Человек, учившийся в нормальной школе, выросший не на криминальной улице, читавший книжки, воспитывавшийся на настоящем искусстве.

А вот еще один поток. Я только что приехал с «Кинотавра». Зарекся, сказал себе: больше туда не поеду. Даже своим присутствием не хочу поддерживать эту мерзость.

Пятерым молодым режиссерам поручили снять пять маленьких фильмов о любви. Все герои этих пяти новелл — ущербные люди или откровенные идиоты.

За пятнадцать лет работы в комитете по культуре Думы мы убедились, что самые святые люди на нашей земле — женщины, работающие в библиотеках. Вот сюжет. Маленький поселок у железнодорожной станции. Заведующая районной библиотекой ворует у себя книги и продает их в проходящих поездах. По-моему, это тот же самый соцреализм, только в худшем его виде. Абсолютная ложь, снятая правдиво и достоверно. Люди с Запада в нее поверят, а фильмы эти и делаются для них, для зарубежных фестивалей. Иного предназначения у них вообще нет. Для так называемой интеллектуальной элиты Запада, которая еще глупее нашей во сто крат, ибо не знает реалии сегодняшней действительности. Они хотят такое видеть. Хотят видеть Россию дикой, невежественной, агрессивной азиатской страной. И вот эту продукцию для них специально у нас готовят при финансировании государства.

Я бы хотел поддержать слова Михалкова о том, что уровень режиссуры у нас — ниже некуда. И даже в этих авангардных фильмах, где вроде бы должны быть поиски, на самом деле чистый блеф. То, что я там, в Сочи, увидел, все это уже было, было.

Ужасно, что в кино сейчас пришли «нечитатели». Я недавно выступал во ВГИКе. Сидели сценаристы, режиссеры, я говорю им: поднимите руку, кто читал, скажем, «Темные аллеи» Бунина. Подняли — три человека. Люди, не читавшие книжек с детства, сегодня сочиняют сценарии о том, как заведующая библиотекой ворует сама у себя книги. Не умеющие отличить макулатуру от настоящей литературы становятся режиссерами. Надо об этом очень серьезно думать.

Владимир Хотиненко. Понятно, что мы кино называем искусством, хотя это не до конца решенный вопрос. Не все снятое является искусством. Но всякий раз боимся ущемить самолюбие «художника», акт его самовыражения, недооценить, унизить. Мне хотелось бы, чтобы все мы достаточно ясно понимали, что в кино этот акт — самый дорогостоящий из всех видов искусства. Он фантастически дорогой, даже если фильм имеет «лоу-лоу-лоу» бюджет. Притом что самовыражение всегда происходит за чужой счет. Чтобы написать текст, иногда даже и бумага-то не нужна. Набрал в компьютере, потом переслал в издательство. Чтобы написать картину, необходимо купить немножко красок, музыку создать — и того меньше. Для того чтобы самовыразиться в кинематографе, нужно очень много денег. Отсюда и специфика этого производства. Самовыражайтесь на здоровье. Я лично буду насмерть стоять за свое право это делать.

Еще не успели ни одного фильма снять по госзаказу, ну всерьез, программно, а уже начинается разговор о том, что художники пошли в официоз, чтобы услужить «этому государству». Будут, значит, пресмыкаться. Я подчеркиваю, еще ни одного фильма в этой программе не сделано, даже не затеяно, а уже начинается разговор: ах, художники «на службе», их будут ущемлять в свободном творчестве. Задамся вопросом: а чем лучше идти к продюсеру? У него ведь тоже будет свой интерес: вернуть деньги. И все равно серьезный продюсер заставит сделать то, что он хочет. Подрежет крылышки этому самому самовыражению. Это все словоблудие на самом деле. Любой фильм — это госзаказ. Исходит ли он от продюсера, от какой-то организации... Давайте перестанем играть словами.

Если мне не изменяет память, гениальный фильм «Андрей Рублев» был госзаказом. И в советское время авторы стремились к нему по одной простой причине — будет больше денег. Для художника это больше возможностей создать достойное произведение. Зачем воспроизводить ярлыки, которые часто по этому поводу развешивают? К тому же делать госзаказ очень трудно. У тебя что-то внутри все время булькает: тебе дали большие деньги, ты высказался, а имеешь ли ты что сказать?

Вообще-то говоря, все художники работали на госзаказ, Моцарт мечтал стать придворным композитором, чтобы получать деньги за то, что он создавал. И с Сальери у него недоразумение произошло, потому что ему достался этот самый госзаказ и он получил соответствующее место. Я уже не говорю о живописи, там приходит покупатель — заказывать портрет, это тоже своего рода госзаказ. Что мы дурака-то валяем?

Дальше возникают все другие вопросы: талант художника, автора, ум и продвинутость того, кто заказывает, ну и так далее. Это естественно, нормально. Если мы не будем на все это смотреть как на естественный процесс, то мы ничего не поймем. Будем бояться кого-нибудь и где-нибудь ущемить, а государство будет только извиняться: мы хотели бы заказать вам работу, но сомневаемся — вдруг какой-то вред нанесем искусству... Да мы еще близко даже не подошли к тому качеству кинематографа, который был в советское время, где действовал этот самый госзаказ и где как бы был «душняк». Не дотянулись даже до его среднего уровня. О чем мы говорим?

Сейчас система госзаказа означает лишь попытку как-то контролировать процесс — и всё, больше пока я ничего за этим не вижу. А дальше все зависит от таланта исполнителя любого заказа.

Алексей Гуськов. Нас часто спрашивают о возвратном механизме современной киноиндустрии. На какие средства она существует. Я сталкиваюсь с тем, что власть не имеет никакого представления о том, как все это функционирует. Призывают нас к тому, чтобы мы делали хорошие, максимально качественные фильмы. Но я хочу задать вопрос: на какие деньги мы будем снимать? Советская система с ее пониманием госзаказа разрушена. Тарковский, к слову, дважды переснимал «Сталкера». Если вы помните, был большой скандал. Вопросы эти — сложные, кто тогда и каким был продюсером и как это на самом деле происходило. Я абсолютно не согласен с заместителем министра Минэкономразвития Воскресенским, что борьба с пиратством — это бессмысленная история. Она действительно проиграна на рынке DVD. Насмерть проиграна. Но — именно властью.

А теперь приведу цифры. На момент премьеры у нас происходит миллионное, подчас двухмиллионное скачивание любой российской картины. Вы представьте, какие это потери возврата затраченных средств. Если Государственная дума не примет суровые законы, которые должны были действовать еще вчера, ничего не изменится — будет только хуже. Законы такие разрабатываются и вводятся в Европе уже на протяжении пяти лет. И недавно, буквально месяц назад, во Франции принят очередной закон.

По-моему, он называется «Творчество и Интернет». Он очень жестко регламентирует, а также наказывает провайдеров, которые предоставляют возможности для пиратских сайтов. Жестко. В Америке давным-давно за подобной деятельностью следует уголовное наказание. У нас же безнаказанное скачивание картин из Интернета уничтожило рынок DVD, его сейчас практически нет.

У меня есть хобби — я коллекционирую пиратские диски. Порядка 260 уже есть. Люди приходят ко мне и предлагают: давайте мы каким-то образом при-

Госдума

ведем этот хаос к нормально действующей системе. Вспомните своих детей. Они с удовольствием покупают за три копейки «рингтончики» какие-то, другие услуги у «МТС», «Билайна». Покупают же.

Может быть, следует создать специальный портал. Но это, видимо, следующий шаг. Нам нужна схема, ограничивающая пиратство в сфере кинопотребления. Давайте будем продавать фильм по десять центов. Умножьте на миллион, господа. Это всё вопросы возврата денег, поиск адекватных механизмов и, собственно говоря, его рефинансирование, а значит, и само существование нашей отрасли.

Второй вопрос: введение единого кинобилета. У Владимира Владимировича Путина еще в бытность его президентом России было поручение. Есть его номер. Единый билет должен был быть введен с 1 января 2009 года. Какое сегодня число? От 21 до 27 процентов всех собранных денег оседает сегодня в кинотеатрах, как неучтенка. Это невозможно контролировать никакой сетью. Здесь сидит Алексей Рязанцев — руководитель «Каро Премьер». Они ничего не могут сделать. Никак не заставишь наших людей не красть: 25 процентов прямого невозврата! И учтите, дорогие господа депутаты, — с этих денег государство не получает налоги. Мы сами себя обворовываем, не принимая до сих пор необходимые законы.

Следующий вопрос, чрезвычайно важный. Мы радуемся тому, что у нас есть 1900 кинотеатров на 140 миллионов населения. В Америке 32 тысячи экранов на 300 миллионов. А когда мы уходили в независимую Россию из СССР, у нас было 5 тысяч кинозалов. Не считая профсоюзных, армейских, колхозных и иных киноустановок.

Все наши сети сегодня — частные. Никак не заставишь человека делать то, что ему не выгодно. Государство не может их поддержать, значит, не мо-

жет среди прочего облегчить налоговую базу при ввозе кинооборудования. Опять намереваются играть в тендеры по 94-му закону — это бред, невозможная система. Мое выступление сводится к произнесению одного русского слова: «Караул!»

Сейчас вы будете нас призывать думать о творчестве, об ответственности художника, о госзаказе. Да, наверное, можно сузить получение государственных денег до финансирования семи-десяти картин в год, но это уже было. При усатом человеке с отсохшей рукой, мы знаем. Появились, наверное, шедевры, но их было немного. И все они были политически ориентированными.

И теперь самое главное — о сообществе. Я здесь абсолютно чист, потому что государственные деньги как продюсер никогда в полном объеме не получал. Изредка только имел частичное финансирование. Последняя моя картина «Отец», предпоследняя — «Рагин». Но я могу вам сказать: пожалуйста, не слушайте никого из художников. Про то, что он-де лучше других сумеет распределить государственные деньги. Это такая русская национальная забава: дайте мне право распределять деньги. После каждого распределения есть недовольные, а на следующий год они уже довольны. Мы люди публичные, легко можем войти в ту дверь, в эту дверь. Входишь, и тебе говорят: вы знаете, а до вас был такой-то и утверждал он совсем другое, мы совсем запутались.

Есть некая отработанная система, сохраните ее. Сегодня нам просто не до жиру. Единственная просьба: не секвестируйте прежние деньги. Послушайте Министерство культуры, которое уже мониторит ситуацию. Посмотрите на реальные цифры, на фактическое положение дел.

То, что мы сегодня имеем интересную молодую режиссуру — не случайно. Это во многом результат целенаправленной государственной политики, усилий сидящего здесь Александра Алексеевича Голутвы. Многие, тот же Алексей Герман-младший, получали средства на дебюты, потому что была установка — поддерживать молодых. Без этой программы ничего бы не возникло.

Ренат Давлетьяров. Я бы в качестве главных проблем в первую очередь назвал те, о которых говорил Алексей Гуськов. Без их решения мы можем сколько угодно обсуждать с вами процессы образования, науки, режиссуры, школы, традиции, духовного возрождения, но, поверьте, что бы мы ни придумали, ни создали, в конце концов будет лишь кормить пустоту. Ну, появятся шедевры — а что мы будем дальше с ними делать?

Я хотел бы в виде притчи рассказать вам о судьбе российского фильма в прокате. Продюсер студии или кинорежиссер обращается в Министерство культуры, проходит творческий конкурс. В лучшем случае получает частичную, подчеркиваю — *частичную* — поддержку. Я это подчеркиваю, потому что после выступления замминистра экономики сложилось ложное ощущение, что мы на свои проекты целиком берем государственные деньги и безответственно что-то на них снимаем. Дальше продюсер идет в банк, где — в лучшем случае — получает кредит или инвестиции. Это возвратные средства. В течение года продюсер занимается организацией сложнейшего творческого и технологического процесса с участием огромного количества людей — делается фильм. Сделал, приходит в прокатную сеть и пытается на две-три недели — только вдумайтесь — проникнуть на отечественные экраны. Что получается? Вы могли придумывать и вынашивать замысел, писать десять лет, снимать и т.п., но, если повезет, вас с готовым фильмом пустят в российскую кинотеатральную сеть на пару недель. А получить на огромную страну, где раньше тираж был тысячи копий, хотя бы 300—500 копий, практически невозможно. Но все равно вы счастливчик: вы попали на экраны, приходит сладостный момент — вашу картину начинают показывать. И здесь вас начинают грабить.

Я, например, могу основываться на личном опыте, на неоднократных проверках наших частных компаний, но данные, которые мы получали, совпадают с данными других компаний. Действительно, объективны те цифры, которые привел Алексей Гуськов: в кинотеатрах у нас уводится 20—30 процентов реальных сборов. В результате отсутствия единого билета деньги спокойно оседают в руках хозяев кинотеатров. В том числе и не входящих в крупные сети, потому что эти хотя бы компьютеризированы. Но они составляют не более половины от общего количества кинозалов, смешное число!

Технологии воровства просты и незатейливы. Например, кинотеатры печатают на местных типографиях ленточку в билеты, утвержденные Министерством культуры, вставляют эти подделки в кассу и прекрасно продают. Затем изымают эти билеты из учета общих сборов. Учесть такие продажи невозможно. Если попали на проверяющего — скандал, составляется акт. Но сделать с этим ничего нельзя! Одновременно с таким комфортным воровством в кинотеатрах вы уже на второй день показа вашей картины получаете несколько миллионов пиратского тиража DVD. Он абсолютно недоступен ни для правоохранительной системы, ни для правообладателей. И с этим сделать тоже ничего нельзя. Борьба проиграна, потому что начинать бороться надо было лет десять назад. Сейчас — уже бессмысленно. Вероятно, нельзя в парламенте говорить вещи, доказать которые мы не можем, но я думаю, что все кинематографисты знают, кто это крышует, так что настаивать на продолжении борьбы, по-моему, абсолютно бесперспективно.

Итак, готовый и показанный фильм обворовывать дальше уже некуда — ресурс грабежа исчерпан. Но появилась, на мой взгляд, еще одна глобальная угроза. То, чем пугал нас заместитель министра экономического развития. Он почему-то утверждал, что бороться с этой угрозой нельзя. Я говорю об интернет-пиратстве. Почему-то мы всегда хотим выбрать особый российский, очень тернистый путь или заранее сдаться. Я не понимаю этой позиции. Существует проверенный опыт цивилизованных стран, Европы и Америки. Повторю слова нашего премьера: «В Америке уже посадки есть». Там, где соблюдают права человека, где неприкосновенна личность, за неприкрытое воровство сажают в тюрьму. У нас, к разудалому удовольствию публики, эта страшная чума киноиндустрии процветает. И уже в конце вашей, господа продюсеры, деятельности, когда вы закончили прокат вашей картины, вы неизбежно отдаете половину собранных средств кинотеатрам. В том числе и тем, которые у вас воруют. Затем отдаете кредит и вновь бредете в Министерство культуры — пытаетесь снова пройти тот же самый отчаянный и беспросветный путь. В конце которого вас ждет все, что уже не раз с вами было и о чем я сейчас рассказал.

По инициативе Национальной ассоциации телерадиовещателей (НАТ) был проведен «круглый стол» «Телевидение и культура». С докладами выступили Даниил Дондурей, главный редактор журнала «Искусство кино», Сергей Муратов, профессор факультета журналистики МГУ, Ольга Ермолаева, генеральный директор «Медиакомитета». В прениях: Юрий Белявский, главный редактор газеты «Культура», Сергей Шумаков, заместитель генерального директора телеканала «Россия», Татьяна Малкина, автор и ведущая программы «Ничего личного» (ТВЦентр), главный редактор журнала «Отечественные записки», Лидия Матвеева, профессор факультета психологии МГУ. Вел «круглый стол» Эдуард Сагалаев, президент НАТ.

В этом номере мы публикуем доклад Д.Дондурея и выступления участников «круглого стола».

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

ТВ: уловки профессии

О ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПАХ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Значение электронных медиа всюду, но в нашей стране особенно столь всеобъемлюще, что, может быть, именно по этой причине природа и механизмы их воздействия на разные стороны общественной практики здесь не изучаются. Возникает ощущение, будто эта проблемная область сознательно табуируется. Пускается по второстепенному следу субъективной и вкусовой критики. Или эмоциональных публицистических ламентаций.

Между тем именно телевидение является сегодня основным институтом воспроизведения самой системы жизни как некоего универсума — социальных и экономических отношений, культурных кодов, психологической атмосферы, моральных запретов, поведенческих мотиваций, самих моделей деятельности. Это, безусловно, главное средство управления страной, функции которого у нас практически не описаны, а соответствующие экспертизы не проводятся.

У ТВ признается — оставляется в общественном сознании — лишь одно качество — привлекательность для аудитории. Президент России в первые дни после своего вступления в должность на встрече в редакции еженедельника «Аргументы и факты» говорил о том, что у нас чуть ли не самое лучшее, самое интересное телевидение в мире, — именно такая оценка задает рамки отно-

---

Доклад публикуется с сокращениями.

шения к этому институту. После одобрения главы государства телеканалы получают множество разного рода явных и неформальных индульгенций, делая в эфире (с контентом, с программированием) все что угодно.

Российское телевидение действительно довольно креативная и многоликая система. Но как оценить эффект этого мощного средства нашего национального жизнестроения? Как зафиксировать все многообразие его функций?

Я хотел бы обратить внимание только на одну область соприкосновения массовых аудиторий и телевидения — с тем чтобы показать, как в головах миллионов людей этот медиамонстр выстраивает жесткие культурные барьеры, препятствующие адекватному считыванию проблем реальности. Но при этом хотел бы обратить внимание и на технологию их возведения с помощью устойчивых, воспроизводящихся уже более пятнадцати лет цеховых стереотипов. При этом ни сами эти барьеры, ни телевизионные уловки, их обеспечивающие, экспертами, исследователями, а значит, политиками и экономистами, не осознаются. Это, среди прочего, происходит и потому, что культура, как известно, не рассматривается у нас в качестве сферы производства и трансляции смыслов — в качестве системного фактора развития или стагнации страны.

Сначала о том, что представляют собой эти самые заботливо выращенные (в первую очередь телевидением) культурные барьеры. Их — много, они касаются самых разных аспектов действительности. Я перечислю лишь некоторые.

Конечно же, это психологическая неготовность чуть ли не всей нации — элит, среднего класса, массовых социальных слоев как вписавшихся, так и не вписавшихся в новые условия жизни — к процессам модернизации. В частности, подавляющее большинство наших соотечественников (восемь из каждых десяти) до сих пор убеждены, что государственная собственность значительно эффективнее и надежнее частной. А заводы и фабрики (особенно крупные) не должны принадлежать частным лицам. Граждане России сейчас, в 2009 году, в сущности, готовы к репреватизации предприятий. Существующую вот уже семнадцать лет экономическую систему считают морально несправедливой. Еще летом прошлого года, до начала экономического кризиса, 57 процентов опрошенных социологами представителей всех групп населения были убеждены в том, что государство обязано полностью контролировать цены — административно, внерыночно. Таким образом (еще один барьер), социалистические представления сохраняются у нас во всех сферах и закоулках общественного сознания, а отказ от них в начале 90-х квалифицируется большей частью населения как катастрофа. Это касается всего и вся — отношения к труду, к успеху, бизнесу, к деньгам, личной ответственности, толерантности, иждивенчеству... 44 процента молодых людей в России в возрасте от восемнадцати до тридцати пяти лет хотели бы работать в «Газпроме».

Важнейший и практически неосмысленный барьер — отключение многих культурных табу. У нас действительно раскрепощенное телевидение. Оно часто обращается к таким тематическим зонам, сюжетам и историям, которые во многих странах просто запрещены. Там на государственном канале в прайм-тайм невозможно демонстрировать фильм про педофилов. Невозможно транслировать откровения маньяков, беседовать с ними об их переживаниях во время чудовищных злодеяний. Нельзя до такой степени, как это происходит сейчас в России, криминализировать эфир федеральных сетей.

Возникает ощущение негласного содержательного бартера: вы, телеканалы, не показываете ряд персон, не касаетесь некоторых тем, четко контролируете «повестку дня», а после этого можете делать со зрителем все что угодно, зарабатывать, как хотите. Во многих развитых странах мира — от Норвегии до Сингапура — такое понимание свободы телеконтента немыслимо.

Несколько лет назад в ночном эфире MTV транслировал церемонию вручения музыкальной премии, где ее ведущий Джастин Тимберлейк шутки ради сорвал лифчик с Джанет Джексон. Канал был мгновенно оштрафован на три миллиона долларов, а виновнику этой истории запретили в течение трех лет появляться на экране. Что-то я не слышал ни об одном иске родителей по поводу того океана насилия, который видят их дети в вечернем прайм-тайме. Кстати, в прошлом году работникам телевидения был задан вопрос: показывают ли они создаваемую ими продукцию собственным детям? Подавляющее большинство ответили: «Нет, им это смотреть нельзя».

Забота о человеке у нас сводится к обсуждению возможностей его образования, доступности услуг здравоохранения, к увеличению пенсий, предоставлению разного рода кредитов и т.п. Но образование — это, в сущности, всего лишь технология для овладения возможностями трансляции культуры. Система, которая является средством передачи всех видов опыта, моделей поведения, снабжающая людей разного рода культурными артефактами — картинами мира, мировоззрением и моралью. Само по себе — без и вне культуры — образование с этими функциями не справится. Как не справилось в свое время в Германии, где январским днем 1942 года в берлинском пригороде Ванзее «еврейский вопрос» жестко и бесповоротно решили образованнейшие люди страны — доктора философских наук, генералы, аристократы и интеллектуалы.

Показательно, что образование — это единственная сфера гуманитарной практики, которая до сих пор учитывается экономистами. Но они очень редко берут в расчет социальную психологию, ценностные ориентиры, тем более состояние нравственных отношений.

Дело тут не в эклектике представлений о культуре, не в ее тупиках и барьерах и даже не в понимании их значимости, а в отсутствии самой потребности заказа на исследование того, что такое человек, как он связан с современной экономикой. Как телевидение влияет на его мотивационную сферу, а в конечном счете и на реальное поведение. А при этом все здравомыслящие ученые отдают себе отчет, что ТВ сегодня — важнейший институт формирования представлений человека о происходящем.

Назову несколько профессиональных цеховых стереотипов, мощных уловок саморефлексии (самообмана), характерных для всех, кто работает в СМИ. Именно они, эти уловки, позволяют им обходить самые острые проблемы своей ежедневной работы, договариваться с собой. Эти «мертвые картинки в голове» сформировались еще в середине 90-х, когда появилась коммерческая реклама, когда кардинально изменилась экономическая модель нынешних медиа, а следовательно, появились новые возможности для контента. Тогда трансформировалась сама природа функционирования российского телевидения. А вместе с этим и совокупность суждений о том, что здесь правильно, а что нет.

«Телевидение лишь средство массовой информации, рассказывающее о жизни как она есть, и больше ничего». Телевизионщики уверяют сами себя и всех остальных, что есть некая большая, подлинная, многообразная жизнь, включающая в себя экономические проблемы, социальные и политические драмы, разного рода преступления, жизнь звезд, события культуры и спорта, а телевидение — всего лишь уникальное зеркало этих процессов. Приведу лишь один пример, показывающий, что это далеко не так. Два года назад, когда обострились отношения с Грузией, лишь 8—12 процентов граждан России негативно относились к этой стране. Но после того как были арестованы четыре российских офицера в Тбилиси, а российские СМИ во всех новостных выпусках в течение недели определенным образом подавали эту ситуацию, — от 35 до 44 процентов наших граждан стали считать Грузию сугубо враждебной страной. Опрос проводился уже после того, как офицеры были освобождены.

Концепция ТВ как зеркала позволяет снять какую-либо ответственность с создателей эфирных продуктов. Предполагается, что ТВ лишь техническое средство сообщения о событиях текущей жизни. Не принимается во внимание то обстоятельство, что люди уже давно живут в медийной среде, в которой воспринимают, оценивают, усваивают переданные им версии происходящего. Там они получают практически все основные инструменты и способы «объективного» осознания реальности. Большинство видит ее именно такой, какой выстраивают многочисленные посредники, но на самом деле авторы ви́дения событий — редакторы, режиссеры и продюсеры программ. Зритель всегда получает «картинку» уже интерпретированной.

«Все претензии к качеству телевидения следует направить политической власти, которая ввела настоящую цензуру на ТВ». Как-то минувшим летом мы обсуждали предупреждения, полученные каналом «2х2» по поводу показа американских мультфильмов. В завершение большой дискуссии речь зашла о том, что суть проблемы — среди прочего необходимость публичного обсуждения контента, корректность программирования — напрямую связана с отсутствием прямых эфиров, с унифицированностью новостей, с тем, что нельзя позвать в политическую программу Лимонова, Каспарова или Касьянова.

Но дело совсем не в том, что есть ограничения на персонажи, темы или проблемные области. В эфире сейчас можно говорить о чем угодно и как угодно. Парадокс в том, что телевидение умеет формировать неадекватное восприятие происходящего независимо от того, какие темы оно затрагивает. Как-то в программе «Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым» на НТВ принимал участие известный экономический обозреватель А.Привалов, который совершенно спокойно сказал: «Что вы тут обсуждаете? Всем известно, что ФСБ давно крышует рейдерство в России». Сидя в собственной квартире, я стал оглядываться: как можно произносить такие слова в эфире федерального канала, клеветать на столь уважаемую организацию? При этом понимал, что так как это был не прямой эфир и текст не вырезали, значит, он оставлен вполне концептуально, осознанно. Ради формирования самого ощущения свободы. Любое высказывание сегодня преспокойно встраивается в тончайшую смысловую цензуру реальности.

Главные демиурги массового сознания, конечно, руководители и программисты телеканалов, те, кто формирует повестку дня, кто расставляет все необходимые акценты. Тот, кто решает: по этому сюжету дается простое упоминание, по другому — целый репортаж, по третьему — многосюжетная съемка или эта новость будет муссироваться в течение нескольких дней. Как январская история с отключением газа на Украине.

«Задача журналистов — критиковать власть». Это профессиональное убеждение — все тот же перенос ответственности с института медиа на политиков, на принципы устройства Системы. Журналисты представляются гражданам настоящими защитниками их интересов, и только политики — узурпаторами разного рода гражданских свобод. Так думают почти все — власть любого уровня, работники СМИ, элита, а также само население страны. Это один из самых устойчивых стереотипов телевидения, связанных с пониманием функций (кроме информации и развлечения): как разоблачать злоумышленников, искать провинившихся, вскрывать неизвестное, фиксировать любые промахи. Но современные СМИ — не следственны́е органы, а журналисты — не прокуроры.

К сожалению, у нас ***медиа никогда не рассматриваются как проектный институт,*** рассказывающий о продуктивных моделях деятельности, о том, что можно и нужно делать, как совместными усилиями решать серьезные и актуальные проблемы. Приведу пример. В 1962 году, когда президент Кеннеди объявил войну с сегрегацией, лишь 9 процентов граждан США могли допустить, что когда-нибудь, в самом отдаленном будущем, президентом страны может стать афроамериканец. А в августе 2008-го уже 91 процент населения были уверены в том, что в самом ближайшем времени может появиться чернокожий

президент. И дело не в том, что сорок пять лет решением этой проблемы занимались все государственные институты (скажем, национальные гвардейцы без устали сопровождали детей в общие автобусы, школы, бары, кинотеатры), а в том, что американское кино и телевидение все эти годы буквально в каждом фильме, в каждой программе и каждый день занималось работой по этой теме. Нет фильма, в котором наряду с белым не было бы негритянского полицейского, всегда положительного, нет популярной программы, в которую был бы закрыт путь для таких ведущих, как Опра Уинфри. При этом тысячу раз было сказано, что у нее самые высокие гонорары среди всех женщин страны. У телевидения, конечно, есть и множество других проектных задач, кроме воспитания толерантности. Кстати, по последним данным лишь 23 процента граждан России сегодня готовы к тому, чтобы президентом стал нерусский человек.

«Если не нравится наша программа, выключите телевизор». Эта формула-индульгенция, очень удобная для работников медиа, позволяет публично объявить общественности, что у нас существует свобода действий. «Не хочешь — не смотри». При том что масса исследований поведения разных аудиторий ТВ фиксирует известный психологический механизм: «Не нравится, но смотрю с удовольствием». Люди просто не могут выключить телевизор. По законам современной культуры такой шаг означает для них, что они отключаются от важнейших социальных коммуникаций, от всепроникающих информационных потоков. От сети, человеческих связей, а значит, от самой жизни. Как только мы просыпаемся или как только входим с улицы в свое жилище, первым делом включаем «ящик для глаз». Буквально как свет. Этот жест не зависит от того, усаживаемся ли мы в этот момент перед телеэкраном или занимаемся другими своими, домашними, делами. В шестидесяти семи случаях из ста — 67 процентов! — телевизор включен и тогда, когда его никто не смотрит, что, разумеется, невероятно выгодно для рекламодателей. Однако подобная информация никоим образом не должна проникнуть за пределы цеховой среды, вот почему детальные исследования этой сферы мотивации вообще не проводятся.

Все профессионалы убеждают себя, общество и власть, что ***зрители сами хотят смотреть все то, что им показывают.*** Собственно этому и служит технология рейтинговых измерений, согласно которой в эфир ставятся те программы, которые наиболее востребованы массовыми аудиториями. Несколько лет назад во время общения президента Путина со страной бабушка спросила: «Почему вы не запретите то, что показывает наше телевидение? Внук совсем от рук отбился». И Путин ей ответил: «Ну вы же сами этого хотите. Смотрите именно те передачи, которые считаете интересными».

Конкуренция за внимание зрителя, безусловно, естественный процесс. Она требует от каналов огромной работы, постоянного поиска, использования неожиданных, подчас безумных идей. Продюсеры должны придумывать новые смысловые повороты, рисковать, жонглировать ракурсами темы, с портновской сноровкой перекраивать форматы. Но почему в России эта обычная профессиональная работа имеет большей частью один вектор, одно направление движения — вниз, с горы, от интеллекта и культуры к инстинктам?

Безусловно, во всех странах мира зарабатывают на слухах, сплетнях, скандалах, несчастных случаях, на рассказах о частной жизни звезд. Танцуют ли они на льду, разводятся или обустраивают загородные виллы. Все это привлекает массовую аудиторию. Но балансом для этого должно быть движение «вверх». Сюжеты о человеческом благородстве тех же самых, если это возможно, кумиров. Трансляции многочисленных благотворительных вечеров Чулпан Хаматовой и Дины Корзун в пользу детей, больных лейкемией. Этот обязательный ценностный баланс должен присутствовать на экране, как и в самой жизни. Иначе общество будет просто разрушаться. Как, впрочем, и без творческой атмосферы, без культа интеллекта, знаний, без большого количе-

ства познавательных программ. Без того, чтобы на российском экране хотя бы время от времени появлялись ученые, интеллектуалы. Без всего этого гигантский океан развлечения поглотит культурный потенциал нации. Мы видим следствия такого поглощения, в частности, тот факт, что экспорт высоких технологий из нашей страны в прошлом году составлял менее 5 процентов его общего объема.

К сожалению, экспертам не удалось убедить лидеров страны в том, что основной ресурс инновационных преобразований — развитие личности — сегодня не задействован.

Модель так называемой *«понижающей селекции»* — упрощения смыслов ради упрощения их понимания, а следовательно, увеличения аудитории — действует в нашей стране столь тотально, долго и безотказно, что постепенно человек начинает привыкать к ее содержанию, не реагирует на экстремальность сюжетов, неосознанно растворяется в этом ловко скроенном — в соответствии с его собственными архетипами, — усеченном и травмированном мире. При этом мощнейший механизм психологической идентификации с ярким изображением подключает к таким «картинам мира» буквально каждого. Кажется, что телевидение ничего не придумывает, а лишь экранизирует давно вызревшие в самом зрителе подсознательные мифы и комплексы. Телевизионные установки усиливают и закрепляют все то, чего зритель сам так боится, не помогают ему освободиться от глубинных страхов, а с успехом и хладнокровием консервируют их, задавая совсем не вдохновляющие версии происходящего.

Конечно, большинство телевизионных авторов, редакторов и продюсеров не ставят своей задачей зарабатывать на продаже низких чувств и побуждений. Просто так получилось, что внимание людей, фиксируемое рейтингом, слишком чувствительно, а альтернатив его смыслообразующей функции сегодня на российском телевидении почти нет. В нашей стране сформировалась замечательная и очень удобная для высших менеджеров и акционеров система распределения рекламных средств, при которой телеканалы волей или неволей консервируют далеко не лучшие качества человеческой природы отношений... по просьбе самого человека — зрителя. А цеховые стереотипы эту систему обслуживают, неосознанно воспроизводя свои профессиональные смысловые уловки. Очень тонко, удобно и — бесконтрольно. Ведь саморазрушение осуществляется по заказу самих жертв.

«Какое телевидение, такая и жизнь»

Эдуард Сагалаев. Недавно у меня брали интервью, в котором спросили: «Культура и телевидение — сегодня вещи несоотносимые, разве не так?» Поэтому нет нужды говорить о том, насколько важную и острую тему, в формулировке которой мы все же решились соединить два этих слова, мы затронули. Наша телевизионная среда, наш эфир ежедневно создают все новые и новые провокации — и эта проблемная область не сходит с газетных полос, остается предметом озабоченности и медийного сообщества, и зрительской аудитории. Хотелось бы поразмышлять о культуре на телевидении, о телевидении как средстве трансляции культуры. Не часто мы делаем именно эту тему единственной, главной для разговора в такой интересной и представительной аудитории. Я хотел бы, чтобы мы для начала обсудили проблемы, поставленные в докладе Даниила Дондурея. Заодно хотел бы напомнить, что совместно с журналом «Искусство кино» Национальная ассоциация телерадиовещателей издала один и подготовила второй сборник материалов о социальных и культурных аспектах телевидения. Это издание — попытка поразмышлять над тем, что представляет собой телевидение и как способ отражения, и как средство создания, своего рода производства реальности.

Сергей Муратов. Я думаю, что по поводу каждого из описанных Даниилом Дондуреем стереотипов может быть проведен отдельный «круглый стол», даже несколько таких «столов». Моя задача скромнее. Я бы хотел поговорить на тему «ТВ как культурная контрреволюция». В связи с этим я постарался ответить на три вопроса. Во-первых, какую часть нашей жизни мы отдаем телевидению. Во-вторых, как начиналось телевидение в России. И, наконец, ка-

---

«Круглый стол» Национальной ассоциации телерадиовещателей состоялся при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям. Стенограмма печатается с сокращениями.

ким оно является сегодня. Нынешнюю фазу развития так называемого культурного компонента телевидения я не могу назвать иначе, чем «агония».

Я не уверен, что мы знаем, сколько времени в день у экрана проводят российские телезрители. Несмотря на все утверждения о том, что это время сокращается, а все больше времени люди посвящают Интернету, социологи утверждают, что зритель в нашей стране каждый день пребывает у экрана без трех минут четыре часа. А что это значит, если считать, что средняя продолжительность жизни у нас семьдесят лет? (У мужчин даже меньше — пятьдесят девять. Но будем исходить из семидесяти — как в Европе.) Итак, каждый человек 23 года спит, а у экрана проводит минимум 11 лет! Книгу он в этот момент не читает, общественно значимым трудом, прогулками и спортом — собственным развитием — в это время не занимается. Правда, видимо, он одновременно еще и ест. Именно телевидение позволяет человеку присутствовать на всех форумах, соревнованиях и событиях. Хотя он не перемещается в этот момент, но если смотрит, скажем, Discovery, то путешествует по всей планете. Впрочем, когда первые люди высадились на Луне, наша страна была единственной, кроме КНДР, которая не вела прямой репортаж об этом событии — по идеологическим соображениям. Но есть другая знаменитая история — трагическая история 11 сентября, которую мы видели своими глазами и ужасались вместе со всем миром. Телевидение сегодня — кратчайшее расстояние между человеком и человечеством.

Так что же, одиннадцать лет, которые из нашей жизни забирает телевидение, надо вычесть из нее? Или, наоборот, прибавить к ней это время? Когда-то я занялся интерпретацией того, какие заголовки чаще всего встречались в нашей прессе в начале 60-х годов. Два стереотипа были постоянными. Один из них — «Лес телевизионных антенн». Сегодняшним студентам вообще приходится объяснять, какой это лес и каких антенн. Второй: «Телевидение — искусство миллионов». Надо сказать, что в то время никого не удивляло слово «искусство», больше поражало слово «миллионов». Все понимали, что, конечно, на экране никакое не искусство, но никто не сомневался, что телевидение экспериментирует и пытается идти именно в эту сторону. Поэтому ничего странного нет в том, что первая книга об этой сфере человеческой практики, которая появилась в нашей стране, называлась «Телевидение как искусство». Вторая — в 1963 году — «Телевидение и мы». Это была знаменитая монография Саппака. Мои студенты, прочитав ее, начинают понимать, что, оказывается, телевидение было вовсе не таким, каким они его видят сегодня. Это был своего рода канал «Культура». В 1965 году появился Третий — учебный — канал, о котором мы теперь только мечтаем.

Итак цитата: «Телевидение стало великим продолжателем культуры, современным хранилищем человеческого гения, всего лучшего, что создано им за тысячелетия развития». Это писал замечательный театральный критик Александр Свободин. В 1976 году была издана книга, которая называлась «Откровения телевидения». Оно тогда ощущало себя частью национальной культуры, а не сферы развлечений, как ни дико это сегодня звучит. Последний, кто на этом настаивал в своей прекрасной монографии, — социолог Вячеслав Вильчек. Книга вышла в 1987 году и называлась «Под знаком ТВ». По данным его исследований от половины до трех четвертей населения нашей страны, в первую очередь, именно с помощью телевидения приобщается к культуре. Сегодня об этом никто не будет думать. Да и такой взгляд никак не соответствует нынешней реальности. Культура на ТВ — это только канал «Культура», который собирает, как мы знаем, меньше трех процентов аудитории, да и возник он только одиннадцать лет назад. Большинство молодых людей просто не знают, зачем им смотреть этот специализированный, во всех смыслах нишевый канал. Им гораздо интереснее «Дом-2», «Программа максимум», «Ледниковый период»...

В своей статье в «Новой газете», которая называлась «ТВ времен средневековья», я взял за основу мысль Ежи Леца о том, что в каждом веке есть

собственное средневековье. Нашему телевидению пока семьдесят восемь лет, но ныне оно находится именно в такой эпохе. Еще радикальнее по этому поводу выразился Юрий Богомолов, который назвал свою книгу «Хроника пикирующего телевидения». В 90-х годах в стране были практически разрушены, перестали существовать все прежние институты производства телефильмов. Исчезли такие понятия, как «телетеатр» и «телекино», а документальное, буквально как Атлантида, ушло на дно. Сегодня, когда мы говорим «телетеатр», современное поколение просто не понимает, о чем идет речь. То, что

Владимир Овчинников. «У телевизора»

сегодня называется «документальным телефильмом», на самом деле в девяносто пяти процентах случаев никакого отношения к этому понятию не имеет. Оно ведь появилось, когда возникло объединение «Экран», когда стало ясно, что невозможно за одни и те же деньги, при одних и тех же условиях создавать телевизионную программу и телефильм. Телефильм — это совершенно особые сценарии, другая режиссура, другие сроки, другие лимиты кинопленки. Это все равно что называть кошек тиграми на том основании, что они относятся к семейству кошачьих. Самым выразительным моментом этой катастрофы, которая произошла на наших глазах и о которой говорит Даниил Дондурей, является то, что те, кто создает сегодняшнее телевидение, так не думают. Они считают нас идеалистами. Ведь вы все здесь исходите из убеждения, что телевидение улучшает людей. Это советская доктрина, пропаганда, форма коммунистической утопии. Но если телевидение — часть культуры, а именно так оно начиналось, то далее следует, что ее призвание, ее миссия как раз в этом и состоит. Не было бы никакой культуры, если бы она не ставила перед собой подобные задачи. Люди не могли бы оставаться людьми. Да и становиться ими — тоже.

Конечно, если считать, что телевидение — чистый бизнес, то гораздо удобнее не стараться улучшить людей и уж тем более не усложнять их. Зарабатывать на самых примитивных, низких помыслах, комплексах и свойствах. Кстати говоря, для собственного обогащения, что немаловажно. Ушли сотни тысяч лет, чтобы очеловечить обезьяну. Но, как выяснилось, достаточно

двух десятилетий, чтобы пойти по пути обезьянивания человека. Этот процесс я вижу, к сожалению, слишком часто на нашем экране. Кстати, сами телевизионщики часто говорят: «Какова жизнь, таково и телевидение». Это один из главных внутрицеховых постулатов. Но это неверно! Это мошенническая формула!

Жизнь такова, какой ее видят на ТВ автор, редактор, программный директор. Такова, какой они хотят, чтобы ее увидел зритель. Я полвека наблюдаю за телевидением и, честно говоря, никогда не видел такого презрения телевизионщиков к собственной аудитории. Знаменитое изречение Богдана Титомира «пипл хавает» — не метафора, а объективная констатация. Не видел я и такого презрения к своей профессии. Журналисты словно не любят ее в тех условиях, в которых они сегодня работают. Тут я даже не беру тех, кто получает фантастические гонорары, за которые полюбишь все что угодно.

Так вот: какое телевидение — такие наши дети, такая и жизнь. В телевизионном справочнике за 1979 год есть раздел «Общественно-политическое вещание», где один только «Ленинский университет» занимал 25 часов среднемесячного объема вещания, а «Детское вещание» — 50 часов!

Еще в Средние века интеллектуалы говорили: мы создаем образ архитектуры, а она создает наш мир. Сегодня мы создаем образ телевидения, а оно — в ответ — формирует нас. И если мы всерьез зададимся вопросом: «Какие поколения мы хотим оставить после себя?» — мы поймем: это зависит от того, чем мы считаем телевидение — культурой или бизнесом?

Э.Сагалаев. Я иногда думаю: какой выход из уже описанного положения? Наверное, «идеальный» — принять решение на самом верху и в одну прекрасную ночь посадить всех, кто работает на телевидении, в товарные составы и отправить в лагеря куда-нибудь в Сибирь? После этого общество вздохнет с облегчением. С другой стороны, размышляя, каким телевидение будет через двадцать-тридцать лет, знаю, что оно будет мобильное, интерактивное, IP, а в широкополосном Интернете уже можно его превосходно смотреть. Оно адаптируется, занимая все больше места в пространстве нашей жизни. Не продуктивно ограничиваться одними жесткими, может быть, и самыми справедливыми оценками. Надо все-таки, как мне кажется, с уважением относиться к людям, которые делают ТВ, не думать, что это своего рода банда, которая занимается растлением общества.

Нужно вести дискуссии, спорить, общаться, анализировать. И в таких дискуссиях, как мне кажется, должны участвовать не только профессионалы, но и люди, обладающие определенной властью — заседающие в Государственной думе, в Совете Федерации, в правительстве. Нужно искать реальные механизмы развития телевидения, его обновления. Один из таких механизмов, на мой взгляд, — увеличение аудитории за счет, предоставляемых ей возможностей выбора. В том числе и того, что уже происходит в связи с переходом на цифровые технологии. Надо искать способы взаимодействия с деятелями телевидения, а не просто его клеймить, надо работать вместе с ним, влиять на него. Конечно, какие-то институты есть и внутри сообщества, есть профессиональные организации, такие, как наша Национальная ассоциация телерадиовещателей. Мы что-то делаем, учим людей. А еще есть ТЭФИ, Академия российского телевидения. Она ведь не случайно сейчас находится в глубочайшем кризисе. Мы знаем примеры, когда достойные работы, которые стали прорывами в жизни телевидения, были обойдены премиями, не замечены. Это не вопрос чьих-то амбиций или самолюбия. Я думаю, что для автора признание аудитории гораздо важнее, чем какая-нибудь статуэтка. Но проблема в том, что теряется критерий внутри самого цеха, внутри телевизионного сообщества. Кризис ТЭФИ очень ярко об этом свидетельствует.

Наше сообщество не должно быть кастовым, замкнутым, оно обязано быть открытым. А для этого важно разговаривать с людьми, которые его создают, разбираться в их внутренней мотивации. Потому что она не такая примитивная: здесь деньги, здесь моя профессия, там моя совесть, мое ви́дение

мира, мое понимание того, как я хочу видеть реальность и режиссировать ее. Все это тоньше, сложнее. И вполне заслуживает внимательного и вдумчивого рассмотрения.

С.Муратов. А зачем искать сложные ответы, когда есть простые? Например, развитие общественного вещания.

Э.Сагалаев. Это отдельная тема. Как известно, Владимир Владимирович Познер и целый ряд других уважаемых людей страстно хотят получить общественное телевидение в России. Я многие годы скептически к этому отношусь. Познер мне говорит: «Хотя бы мечтать надо об общественном телевидении, потому что если бы человек не мечтал, он бы до сих пор не вышел из пещеры». Хороший аргумент. Я все-таки практик, много лет отдал телевидению. И думаю, будет у вас, господа, общественное телевидение. Мое глубокое убеждение, вы получите лишь суррогат канала «Культура». Не канал, которым можно гордиться, с удовольствием смотреть, являющийся отдушиной для русской интеллигенции, а всего лишь некий суррогат. Правды от того, что появится общественное телевидение, больше не станет. Будет больше возможностей высказываться для представителей разного рода псевдополитических структур. Вы думаете, там будут сидеть Каспаров и Лимонов? Нет. Это будет фракционная борьба внутри партии «Единая Россия». Вы хотите этого? Мне кажется, что общество не может вдруг взять и выздороветь с появлением общественного телевидения. Это ведь одна из примет его выздоровления, а не ключ к нему.

Юрий Белявский. Как только возникла свобода слова, возникла свобода слуха. Включая телевизор, я всегда почему-то вспоминаю любимый афоризм: «Я посмотрел правде в глаза и увидел, что они у нее разные». Когда начинался канал «Культура», было расхожее мнение, что создается специальная резервация для культуры. Прошло много лет. Если бы в свое время Ростропович не заставил бы Ельцина создать телеканал «Культура», то сегодня ТВ было бы зоной, свободной от культуры вообще.

Если для смеха в порядке эксперимента ввести абсолютно условную плату за Первый канал, предположим, 65 рублей в месяц, было бы хорошо провести через год замер аудитории, насколько она уменьшится. Но, может быть, в результате возникнет нормальная ситуация, при которой этот бесплатный канал займет нишу профессионального, специального, умного, толкового.

Татьяна Малкина. Мы здесь интересно разговариваем. Как и Даниил Дондурей, вы все любите побеседовать про рейтинги, ценности, смыслы... Я так понимаю, тут и есть все-таки «ловушка-22». Как только звучит словосочетание «производство смыслов», люди сразу же выключают телевизор. Вот вчера нашей программой «Ничего личного» мы поставили рекорд на канале ТВЦ. Это была передача про эвтаназию. Не позорная, не гнилостная, нет-нет. Хорошая, с волшебным патологоанатомом. Мы пытались серьезно говорить...

Я хочу Сергею Александровичу Муратову возразить. Может быть, сегодня у нас не средневековое телевидение, а всего лишь его обычная младенческая болезнь. Ничего же уникального, как я понимаю, не происходит в российском ТВ. Слухи о бартере — мол, вы выполняете наш политический заказ, а мы вам разрешаем делать деньги любой ценой — мне тоже кажутся преувеличенными. Это два совершенно параллельных процесса. Телевидение, конечно же, бизнес. Другой вопрос, что это уникальный бизнес, потому что в его основе изначально лежало как раз производство смыслов. Это идеологический бизнес. Я недолго пристально наблюдаю за ТВ, но мне кажется, что большинство работающих здесь людей — настоящие бизнесмены. Они должны уметь зарабатывать деньги. Есть те, кто к телевизионному бизнесу имеет слабое отношение. Вот у них совершенно другой тип мотивации. Это же вопросы внутренней мотивации, своего рода наркотик производства смыслов. Это вызов.

И это, правда, ловушка. Что делать — кошмары действительно смотрят, а наши замечательные речи — не будут смотреть и слушать. И что теперь? Давайте думать, как нам соединить две эти разные мотивации — бизнес и творчество. Вряд ли кто-нибудь хочет, чтобы было (при всем нашем уважении) еще три канала «Культура». Это же не выход, правильно? Американские индейцы в резервациях еще есть, но живут они там плохо, за счет игорного бизнеса и продажи сигарет, алкоголя...

Ольга Ермолаева. А что мы знаем, в принципе, о наполнении эфира? Как на это наполнение реагирует аудитория? Чтобы понять, что у нас имеется в сетках телевидения, я предлагаю вам картинку вещания за 2008 год. Это анализ объемов вещания по разным видам и жанрам на 18-ти каналах России. Их полный объем вещания 145 тысяч 230 часов. Благодаря классификации, которая до сих пор существует, мы имеем определенную картину. Самый большой объем вещания — это кинопоказ, в который входят и художественные фильмы, и телесериалы, и документальные фильмы, и мультипликация. При этом обращаю внимание, что больше всего показывают кино, после этого идут сериалы и только затем — документальные фильмы (хотя динамика увеличения их объемов из года в год растет). На третьем месте — анимация.

Второе место по объемам всех 18-ти каналов занимают развлекательные программы. Третье — новости (как ежедневные, так и еженедельные). Затем спортивные, а после — музыкальные программы, при том что нет разделения на классическую и популярную, эстрадную музыку. На шестом месте находятся познавательные программы, а на седьмом — социально-политические, на восьмом — детские. Вот такая картина...

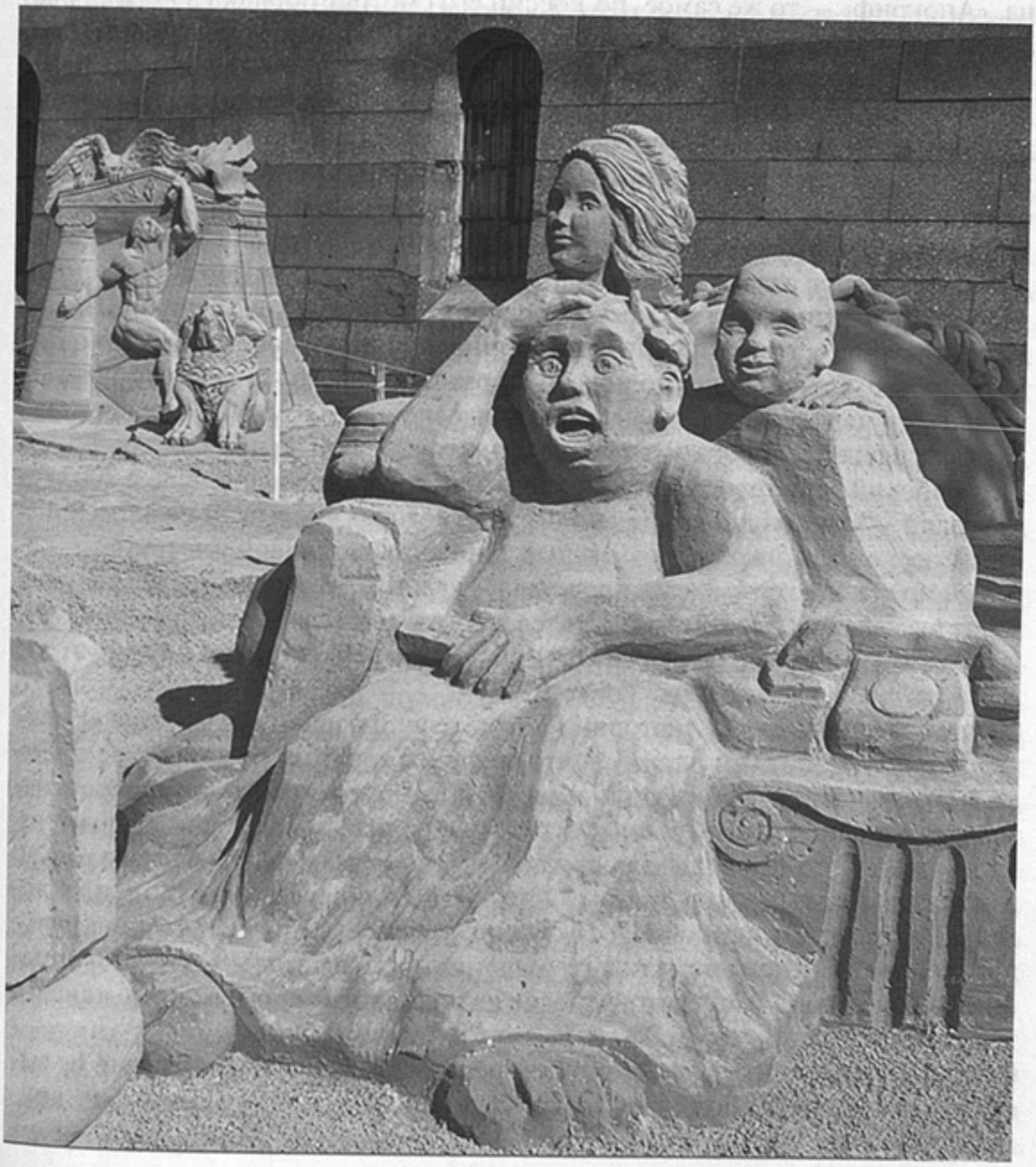
Если мы говорим про основные каналы, то получается, что больше всего объем вещания на НТВ. Потом идут «Россия», «ТВ Центр», Первый канал и «Культура». Если учитывать и жанр, и содержание, и тематику, естественно, вещание канала «Культура» на 100 процентов состоит из социально значимых программ. На Первом канале около 10 процентов, на НТВ — 6,4, на «России» — 6,3. Уже много лет действует программа государственного финансирования социально значимых программ, которую осуществляет агентство «Роспечать». Деньги выделяются на проекты, во-первых, предназначенные для детей, молодежи, во-вторых, направленные на продвижение культурных ценностей, способствующие развитию личности. Эта программа работает, по-моему, уже девять лет. В ней четко определены тематика, контроль качества продукта, его направленность на аудиторию. Это наука, культура, образование, история...

Интересно сопоставить нашу телепродукцию с жанровой структурой телеканалов Великобритании. По информации ежегодного статистического сборника Европейской аудиовизуальной обсерватории (здесь фиксируются данные по BBC-1, BBC-2 в часах и процентном соотношении) художественные фильмы в Англии занимают не главное место в сетке вещания. На BBC-2, например, всего 3—4 процента эфира — информационные программы, это чуть меньше, чем художественные фильмы. Новостей больше, естественно, на BBC-1. Хочу обратить ваше внимание на их программы, где написано: «Инфотайм, гуманистические интересы, искусство и наука». Отдельная строка в этой же классификации — Европейская аудиовизуальная обсерватория выделяет эту культурную направляющую всего британского вещания в отдельное направление. Так возникает возможность сравнивать структуру вещания в разных странах и на разных каналах.

Что мы имеем в жанровой структуре, например, телеканалов Франции? Достаточно большое место занимают здесь художественные фильмы. При этом на Téléfrance 1 и France 2 предпочтение отдается все-таки игровым сериалам. Например, ARTE (всем известный культурный канал) тоже предпочитает fiction, в основном, художественные фильмы. Кроме того, тут такая категория, как театр, представлена отдельно, классическая музыка — отдельно, документалистика и программы для молодежи — отдельно. Самостоятельной

строкой идет образование. Понятно, что разные каналы выполняют совершенно разные задачи в обществе, но тем не менее важна сама стратегия программирования. Хорошо это или плохо, я думаю, что телевизионная общественность сама может решить.

Мы понимаем, что любой переизбыток тоже имеет обратную сторону, нельзя перенасытить общественный эфир какими-то отдельными жанрами. Поэтому позволю себе показать, каким образом подобные программы структурируются у нас на канале «Культура». Надо признать, что именно он четко придерживается европейских традиций. Как и в Европе, тут все программы идут в разных категориях: литература, кино, театр, музыка, история, философия. К сожалению, в среднем каждую такую программу смотрит небольшая часть российского населения. В процентах рейтинг очень небольшой — 0,6 процента. Но если мы говорим о реальном человеческом наполнении, получается, что каждую передачу, а здесь 9 программ представлено, в среднем смотрели 365 800 человек. Много это или мало, решать тем, кто делает программу, кто хочет понять, кто и что смотрит. В категории «Литература» самую большую аудиторию, к примеру, за 2007 год собрала передача из цикла «Плоды просвещения» — 2,4 процента, таким образом, ее посмотрели более полутора миллиона человек. Что касается программ о театре, в среднем каждую программу смотрело 0,5 процента, или 339 800 человек. Максимальную аудиторию собирали «Чему смеетесь» или «Классика жанра», где-то около миллиона человек смотрели каждую программу. «Смехоностальгия», «Вокруг смеха» из Дома актера, Международный фестиваль циркового искусства в Мон-



«Диалог у телевизора». Фестиваль песчаных скульптур у стен Петропавловской крепости

Фото DUSHA

те-Карло, «Шедевры музыкального театра» и «Кто в доме хозяин». Аудитория каждой программы — от полумиллиона до миллиона человек только в России.

Чемпион категории «музыка» — «Романтика романса». Ее посмотрели один миллион 300 тысяч человек. Столько же посмотрели старую запись Муслима Магомаева. Здесь тоже прослеживается определенная логика, люди больше смотрят программы с какими-то известными, популярными в прошлом именами. Я еще раз обращаю внимание, что за этими вроде бы небольшими процентами скрываются абсолютно конкретные люди, сотни тысяч наших наиболее образованных соотечественников. Не забывайте, что в России меряется аудитория в городах «100 000 плюс», в которых проживает более 63 миллионов человек.

В среднем каждую передачу для детей, которая выходила на канале «Культура», смотрели 213 тысяч человек. Мы совершенно четко можем видеть, одинаково смотрят в Москве и в России в целом или нет. Конечно, мы не имеем возможности посмотреть специально психологические характеристики аудитории. Но четко видим, что в Москве больше всего зрителей с высшим образованием, но более старшего возраста. А по России — со средним образованием, но большее количество женщин. Но тем не менее «Культуру» смотрят и подростки десяти-пятнадцати лет. Да и дети в возрасте от четырех до девяти. Кстати, аудитория — в среднем от 129 тысяч до 700 тысяч человек в масштабах нашей страны — достаточно большая. Или возьмем программу «Линия жизни»: она собирает около 2-х процентов, но эта программа попадает на свою целевую группу, идет в удобное время для тех, кому она может быть интересна. «Апокриф» — то же самое, по России его смотрят порядка 380 тысяч человек. И еще дневной повтор — 135 тысяч только в Москве, не говоря о России. Надо подчеркнуть, что российская аудитория канала «Культура» более молодая, чем в Москве. Это замечательно, это вселяет определенную надежду. Очень многое зависит от технических возможностей приема каналов — мы знаем, что «Культура», например, не везде хорошо принимается, поэтому охват аудитории у нее совсем другой. Или возьмем «Жди меня». Специально привожу эту программу, потому что она у нас по существующей классификации идет в жанре развлекательных форматов. Это ведь ток-шоу, а они попадают в развлечения. Хотя мы прекрасно понимаем, что по наполнению, по содержанию она, естественно, является социально значимой программой. Для того чтобы иметь наиболее полную информацию, мы должны иметь адекватный инструмент, который называется «классификатором». Сейчас происходит классификация программ по одному признаку, только по формату. То, что Европейский вещательный союз предлагает, мы в свое время еще в 2003 году делали — классификация телепрограмм, которая учитывает не один признак, а несколько. Этот список открыт. Он и есть тот живой инструмент, который может работать, давать представление о том, что на самом деле производит телевидение. Можем называть телепрограммистов «проектировщиками», «творцами», «производителями телепродукции». Но, в любом случае, это те люди, которые работают над контентом.

Э.Сагалаев. Только что Анатолий Григорьевич Лысенко сказал мне: «Некоторые выступления были такими, что вроде мы хороним российское телевидение». А на самом деле этот организм вполне здоров, крепок, розовощек, находится в стадии бурного роста. Об этом надо помнить. Конечно, надо понимать, что старого телевидения нет и больше никогда не будет. А новое только рождается. Очень многое рухнуло — «железный занавес», империя, идеология... Внутри этого организма, безусловно, заложены многие гены (культуры, просвещения, интеллектуального общения, развлекательности, информации, компенсации и другого). Многие из них прорастают и в целые каналы, так называемые нишевые. Это все в движении, динамике.

Сергей Шумаков. Я бы хотел прокомментировать несколько позиций из выступления Даниила Дондурея, которые мне кажутся программными, концептуальными.

Но для начала, если позволите, провокационная тема. Люди тут все собрались вроде бы молодые, симпатичные, но уже начали устраивать красивые поминки по культуре на ТВ. Провокация заключается в следующем. Кто-нибудь пытался определить, что это за инструмент — «культура»? Я имею в виду традиционное определение, классическое. Для того чтобы можно было оперировать точно таким же по своей влиятельности понятием, каким сегодня является «телевизионный формат» и что составляет основу нашего нынешнего состояния, — термином «провокация».

Не так давно я посмотрел достаточно омерзительный и в то же время восхитительный фильм, который снял небезызвестный вам режиссер Кирилл Серебренников. Фильм «Юрьев день». Программный, на мой взгляд, очень многое объясняющий в состоянии умов сегодняшней интеллигенции. Да и простых зрителей. Выстроенный вокруг очень простого сюжета, в чем его достоинство. Красивая, элегантная, известная оперная певица приезжает к себе на родину, в маленький провинциальный город, и начинает медленно погружаться в отвратительную слизь русской провинциальной жизни. Смотреть это невыносимо. Можно было бы покинуть зал, если бы не одно обстоятельство. Дело в том, что это программное заявление, суть которого заключается в отказе от культуры. Фильм начинается с того, что эта очаровательная дама на колокольне поет изумительную итальянскую арию, исполняет ее над всем городом, а заканчивается тем, что она, абсолютно изуродованная и опустившаяся, поет в церковном хоре. Ей делают поразительное замечание, которое венчает этот программный документ. Регентша, которая руководит хором, спрашивает солистку Венской оперы: «Женщина, у вас слух есть? Мне кажется, вы фальшивите». Героиня пытается встроиться в здешний культурный пласт жизни, отказавшись от другого, неместного.

Я специально вспомнил «Юрьев день» как пример того, что в нашем интеллектуальном и духовном обиходе отсутствуют некоторые внятно проговоренные понятия. Это, на мой взгляд, источник огромного количества бед. Часть из них озвучил в своем докладе Даниил Дондурей.

Мне каждое утро приносят огромную подборку материалов из газет — статьи про телевидение, не имеющие к нему никакого отношения. Отсутствует по определению то, что можно было бы назвать элементарным разбором процесса. Я уже не говорю про аналитику, про серьезные выводы. Существует идеология, навязанная тем или иным изданием. Под нее выстраиваются все суждения о телевизионном процессе, абсолютно все. И это катастрофа. Не потому, что мы недохвалены, а потому, что сужается пространство свободной мысли, о которой так замечательно говорил Даниил Борисович. Ее место всегда занимает идеология. Всегда! Как удобно описывать монстра, как удобно демонизировать телевидение. Я знаю всех участников процесса достаточно близко, их немного, получается — все они Дракулы. Бессмысленно. И абсолютно непродуктивно.

А полезно было бы посмотреть на некоторые удивительные вещи. Одну из них совершенно нелепо, шумно и многословно затронул Александр Минкин в «Московском комсомольце»: насилие и телевидение. Ключевой, надо признать, вопрос. И подойти к нему следовало бы в теоретическом плане. Что мы понимаем под реальностью и изображением? Катастрофа в том, что и в нашей культуре, и в нашем сознании, и в повседневности, и в научной рефлексии эти два понятия всегда слипаются в единое целое. Здесь-то и начинаются страшные подмены, ошибочные объяснения. Когда мы смотрим телевизор, мы видим изображение и под него подкладываем жизнь. Это делают и образованные люди. Чаще всего именно они. Между тем культура и то, что вы называете «смыслом», возникают в тот момент, когда жизнь и ее изображение расслаиваются, разделяются, когда четко понимаешь, что картинка относится к культуре, а реальность — нечто другое. И в тот момент, когда они отчетливо разделены, возникает язык. Этот язык бывает хороший, плохой, но это артикулированный язык.

Сегодня трагедия, интеллектуальный тупик в том, что мы никак не можем найти язык, с помощью которого можно было бы эту важнейшую теоретическую проблему обсудить. Если не брать в расчет идеологию, тогда все очень просто. Но я еще раз повторяю: это бессмысленно. Внутри каждого, кто сегодня говорит о телевидении, живет надежда: когда уберут вот этих конкретных людей и поставят вместо них других, телевидение исправится. Поверьте мне, ничего не поменяется, потому что современное ТВ — это гигантская выстроенная система, невероятно эффективный механизм — социальный, политический, идеологический, художественный. Каждый человек, который придет и попытается завести его, будет уничтожен в одну секунду. Не потому, что он хороший или плохой, а потому, что это мощный и невероятно четко сработанный механизм. Наша задача состоит в другом. Не в том, чтобы сделать телевидение культурным. Цифры, которые вы сейчас приводили, чудовищны. Неужели вы этого не поняли? Канал «Культура» в зрительском космосе отсутствует вообще, по определению. Его нет в качестве значимой величины, потому что все, что имеет десятые доли одного процента, относится, скорее, к фикшн. Это фантазия.

О.Ермолаева. Почему?

С.Шумаков. Извините, если на всю страну имеется 300 тысяч потребителей такого телевидения, из них возраст 34 процентов зрителей — за 65 лет, с кем имеет дело этот канал? Я не оцениваю, а лишь говорю о том, что этот ресурс не включен в то, что мы называем «настоящим востребованным телевидением». Он действует по каким-то своим внутренним законам, но оплачивается телеканалом «Россия». Понимаете? Это комбинации каналов: один зарабатывает — второй несет социальную, политическую, художественную нагрузку. И только так эти структуры могут работать.

Я благодарен Даниилу Борисовичу Дондурею за точные оценки состояния современного телевидения. Но они начнут приносить пользу только в тот момент, когда вы обратитесь к самим себе. Не к телевидению, а к себе, к исследователям. Вырастите экспертов. У вас потрясающий журнал, откройте эту зону, пускай она будет небольшой, в которой анализируются реальные, а не идеологические процессы в телевидении.

Современные медиа невероятно интересны для анализа. Но мы — фабрика, мы не можем заниматься еще и самообслуживанием, еще и сами препарировать себя, изучать, оценивать.

Главное, не надо демонизировать процессы, людей, не надо пытаться манипулировать словами. Если культуры на отечественном телевидении нет, включите канал «Ностальгия», я его очень люблю. Там собрано лучшее. Вот вы говорили про документальное кино. Я возглавлял киноредакцию на том самом советском телевидении. Все блистательное документальное кино, которое тогда существовало, было нормативным. Оно не пользовалось зрительским спросом. Его ставили в сетку, потому что так было положено. Может быть, это было и неплохо...

Если мы не перестанем говорить о телевидении как о гигантском идеологическом монстре, на который можно все время полаивать, если не перейдем в зону профессионального анализа, ничего не получится.

Э.Сагалаев. У нас могут высказываться любые точки зрения.

С.Шумаков. Чем телевидение отличается от всего остального? Если вы обращали внимание, большинство тех, кто работает на телевидении, почти не отделяют себя от своего канала. У нас на телевидении есть только один свободный человек — Познер. Владимир Владимирович декларирует: «Я делаю программу, продаю, у меня ее покупают». Других таких нет.

Анализ мне, к примеру, очень нужен. Но как можно анализировать слова? Анализировать можно только то, что вызывает отклик. Вот Серебренников сделал кино по Арабову. Оно эмоционально вывернуло меня наизнанку, потому что ничего более отвратительного про Россию я не видел. Но во мне это все бродит. Я начинаю это анализировать, пытаюсь понять.

Э.Сагалаев. Искусство способно задеть человека. А если не задевает, оно не нужно. Телевидение в этом смысле абсолютно полное, тотальное средство воздействия. Например, поп-арт — разве это не искусство? Если на зрителя нет воздействия масштаба и силы катарсиса, никто это смотреть не будет. В этом природа телевидения и состоит. Не в том, чтобы говорить правильные и умные слова, а в том, чтобы вызвать эмоциональный отклик у зрителя.

С.Шумаков. В газете «Время новостей» есть полоса, на которой лучшие критики подводят итоги телевизионного месяца. Я еще ни разу не ошибся в своих предварительных ожиданиях. Вижу фамилию и, даже не читая, точно могу сказать, что будет написано и что отмечено. Анализ — это когда тебя действительно взволновало, начинает колотить, но ты не знаешь, почему. Можешь, наверное, сказать, что «Византия» — это чудовищный агитационный фильм. Но огромный рейтинг по данным Gallup, около 900 публикаций. Таков эффект. Анализируйте, думайте, почему это произошло, это же невероятно интересно.

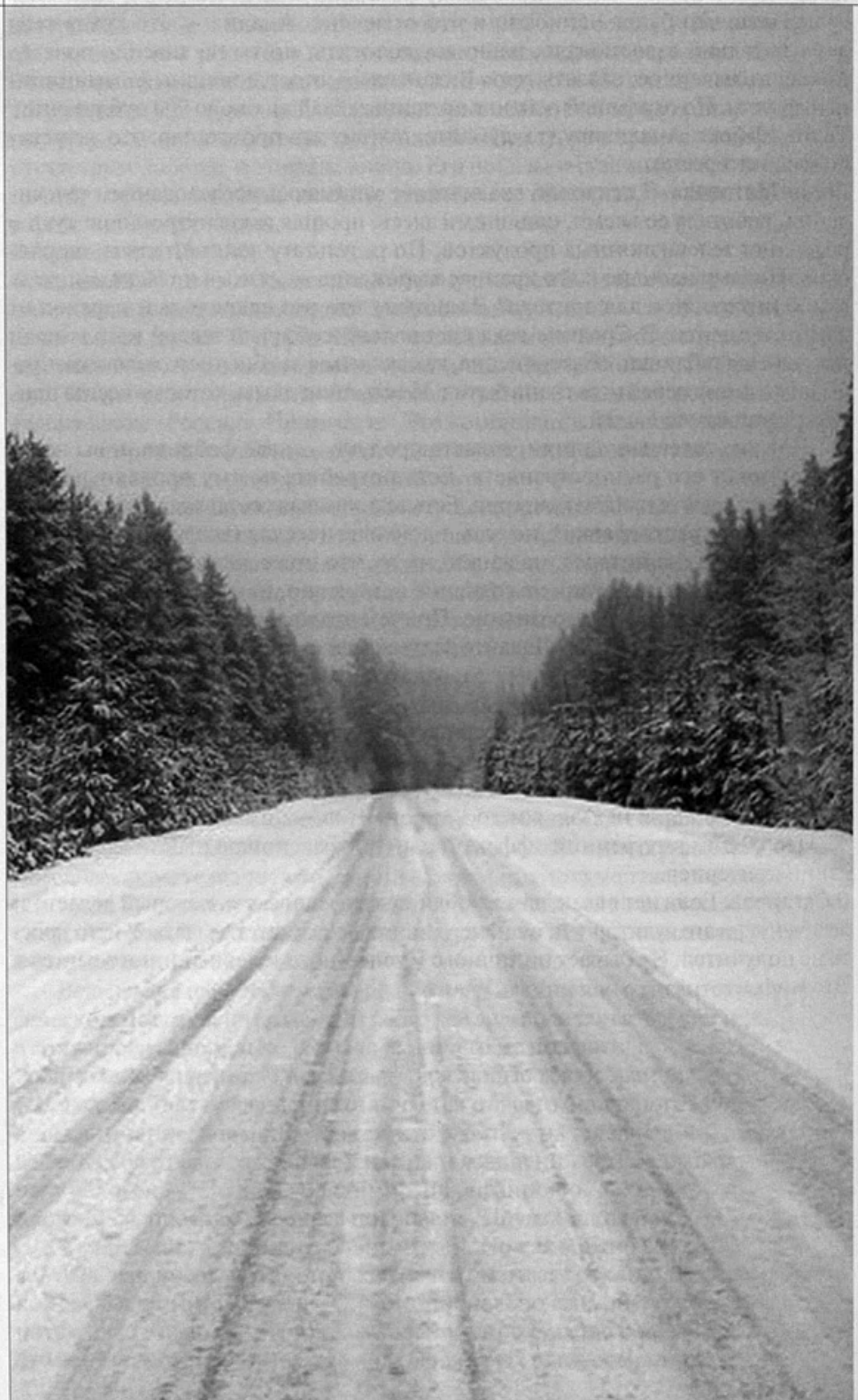
Лидия Матвеева. Я психолог, двадцать лет занимаюсь исследованием телевидения, работала со всеми, сидящими здесь, прошла всю внутреннюю кухню рождения телевизионных продуктов. По результату действительно творческих. Почему насилие и его крайнее выражение — казнь в прямом эфире — самое интересное для зрителя? Да потому что это сакральный переход от жизни к смерти. В Средние века специально собирали людей на площади и давали им таблички, объясняющие, как молиться за убиенного человека, чтобы помочь ему перейти за грань бытия. И есть такие темы, которые всегда привлекут внимание людей.

Вот вы, телевизионщики, делаете продукт — у вас фабрика, и вы через супермаркет его распространяете. Есть потребитель, ему продают разные форматы. Давайте найдем критерии. Есть техническая составляющая (сила сигнала, частота раскадровки), но есть и психологическая (воздействие на психику человека, на интерес, на живот, на то, что ниже живота). Телевидение ищет способы воздействия на сознание и, конечно, на подсознание человека. Стреляет как раз в подсознание. Причем это нравится и тем, кто стреляет, и тем, в кого стреляют. Давайте задумаемся о социальном эффекте этой стрельбы. Не разрушаем ли мы подсознательные табу, что ведет к вырождению народа?

Яд, как известно, составляющая любого лекарства. Но если яда больше 0,005 процента, можно просто отравиться. Давайте поставим предел процентному содержанию яда в каждом телепродукте. Больше 10 процентов агрессии и насилия нельзя, вот до 10 процентов — пожалуйста, в любом виде. Необходим внутренний эффективный профессиональный подход в создании критериев.

Э.Сагалаев. Если нет связи, даже любви между человеком, который делает телевидение, и его аудиторией, он ничего никогда не сможет создать. У него просто не получится. Не бывает циничного и успешного телевизионного деятеля. Это миф.

Ч Т Е Н И Е



ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

Я не вернусь

СЦЕНАРИЙ

Небольшая комната. Кровать, полка, заваленная книгами. Среди книг много словарей и энциклопедий. В кровати спит Аня — очень красивая хрупкая девушка. Светлые волосы разметались по подушке, тонкая рука обнимает плюшевого зайца. Звонит телефон, лежащий возле кровати. Звонит долго и надсадно. Аня, не открывая глаза, шарит рукой по полу, пытаясь нащупать телефон. Наконец находит, нажимает кнопку ответа.

А н я. Алло?

Г о л о с в т е л е ф о н е. Ань, привет, просыпайся, все очень срочно.

А н я. Я сплю. Кто это?

Г о л о с в т е л е ф о н е. Это Герман. Помнишь меня?

А н я. Конечно, помню. Ты чего в такую рань?

Г о л о с в т е л е ф о н е. Ленина посадили.

Аня резко садится на кровати.

А н я. Как посадили?

Г о л о с в т е л е ф о н е. Жду через полчаса на районе, возле остановки...

Длинные гудки. Плюшевый заяц смотрит на Аню пустыми круглыми глазами-пуговицами.

Небольшая улица. Дорога. Остановка. Ларек. Идет дождь. Аня, в плаще и длинном цветастом шарфе, и Герман — сутулый парень в капюшоне, натянутом до самых глаз, — стоят за остановкой, курят, разговаривают.

А н я. Герман, зачем?

Г е р м а н. А зачем ты им? Ты не их, не из их компании, тебя просто показали, просто порекомендовали... А теперь нужно сдать кого-то, чтобы скостить срок. Почему тебя? Тебя им не жалко, за тебя ничего не будет.

А н я. Герман, что теперь?

Г е р м а н. Дура ты. Зачем ты этим вообще начала заниматься? У тебя же вроде всё есть... Ну? Денег хотела?

А н я. Что ты мне тут проповедуешь? Знаешь, сколько аспирант получает?

Г е р м а н. Интеллигентка сраная... Сядешь теперь, а сядешь — помрешь, на зоне такие умные, как ты, не выживают...

А н я. А я в Америку уезжаю.

Г е р м а н. Куда?

А н я. В Америку. На стажировку. Доклад делать.

Г е р м а н. Какой доклад?

А н я. По Мамину-Сибиряку.

Г е р м а н. Зачем американцам Мамин-Сибиряк?

А н я (*пожимает плечами*). Не знаю. Любят.

Г е р м а н. Ань, какая Америка, ты что, не понимаешь? (*Щелкает пальцами у нее перед лицом.*) Ань, через два часа в твоей квартире будут менты. Менты, понятые, следаки.

А н я. Я не храню дома.

Г е р м а н. Какая разница? Тебя сдали. И опознают.

А н я. Зачем ты мне это рассказываешь?

Г е р м а н. Клуб помнишь? Я тебе говорил тогда.

А н я. Я пьяная была, да?

Г е р м а н. Укуренная. Я сказал, что куда угодно с тобой.

А н я. А я?

Г е р м а н. А ты спросила, сколько я получаю.

А н я. Дура. (*Пауза.*) Поможешь мне?

Г е р м а н (*качает головой*). Нет. Я безработный. Ну зачем ты в это?..

А н я. Я его любила...

Аудитория. За окном — май. Несколько десятков студентов сидят за партами, конспектируют лекцию. Среди них Аня. У доски стоит Люциус, или Андрей Данилович, — совсем еще молодой преподаватель. На нем футболка с Че Геварой, джинсы, длинные волосы заплетены в хвост.

Л ю ц и у с. Так, ну что, значит, встречаемся теперь на зачете... Я жду от вас рефераты. Всё, до пятнадцатого тогда, все свободны.

В аудитории становится шумно, студенты складывают конспекты в сумки и рюкзаки, беспокойной толпой покидают аудиторию. Аня медлит. В кабинете остаются она и Люциус. Люциус закрывает дверь на щеколду, Аня подходит к нему, смотрит на него. Люциус обнимает Аню, целует.

А н я. Люциус, я соскучилась...

Л ю ц и у с. Никогда не говори такого мужчинам.

А н я. Почему? Я же соскучилась.

Л ю ц и у с. Они теряют интерес.

А н я. Не верю.

Сильнее прижимается к преподавателю, целует его.

Л ю ц и у с. И прекрати смотреть на меня таким взглядом на лекциях.

А н я. А что?

Л ю ц и у с. Догадайся, что...

Аня пытается поцеловать его, Люциус отстраняется.

Л ю ц и у с. Ань, дело есть... Поговорить надо.

А н я. Говори.

Л ю ц и у с. Только это строго между нами, о'кей?

А н я. У нас и так сплошное «между нами». О'кей.

Л ю ц и у с. Ты Ленина знаешь?

А н я. С дредами который?

Л ю ц и у с. Который. С зимы зачет мне должен. В общем, он предложил работу. Я этим заниматься не буду, понимаешь... Нужно раскидать три килограмма соломы. Деньги хорошие. Очень хорошие. У тебя же проблемы с этим?

А н я. Нет. Сразу — нет.

Л ю ц и у с. Я не настаиваю. Просто... Ты же всех здесь знаешь, за неделю управиться можно.

А н я. Ага, и в тюрьме сидеть потом?

Л ю ц и у с. Почему сразу в тюрьме? Ты же сама берешь, знаешь всю эту систему...

А н я. Я ж не килограммами. Так, покурить...

Л ю ц и у с. Смотри сама. Ты ведь заканчиваешь, из общаги выселят. Комнату нужно искать.

А н я. А ты...

Л ю ц и у с. Ань, говорили ведь. У меня дочке три скоро.

А н я. Ты же ее не любишь.

Л ю ц и у с. Ее — нет... Дочку бросить не могу.

А н я. Ладно, пока... У меня пара сейчас.

Люциус обнимает Аню.

Л ю ц и у с. Анька! Ну хватит грустить! Все хорошо будет, вот увидишь... Мы тебя в обиду не дадим!

Берет Аню на руки, кружит с ней по аудитории. Аня смеется.

Аня идет по городу. Останавливается у ларька, покупает пиво.

П р о д а в щ и ц а. Девушка, вам восемнадцать есть?

А н я. Есть.

П р о д а в щ и ц а. Паспорт можно посмотреть?

Аня роется в сумке, достает паспорт, безучастно протягивает его продавщице, продавщица внимательно изучает Анин паспорт, наконец отдает его обратно вместе с бутылкой пива.

П р о д а в щ и ц а. Молодо выглядите, девушка... А то, бывает, придут бабищи такие — накрашенные, мат на мате, знаете... А следом проверка — продажа алкоголя несовершеннолетним. Так я откуда знаю, что несовершеннолетние? С виду тетки мордастые...

Аня, не дослушав продавщицу, уходит. Идет, пьет пиво. Достает из кармана телефон, медленно пролистывает справочник, всматривается в каждое имя, раздумывает. Кладет телефон обратно в карман. Заходит в какой-то школьный двор. Мальчишки-пятиклассники играют в футбол, кричат, смеются. Аня садится на скамейку неподалеку, закуривает. Наблюдает за футболистами. К Ане подходят четыре девочки-старшеклассницы.

П е р в а я. Герла, ты новенькая у нас или как?

А н я. Нет. Я просто тут.

В т о р а я. Из девятого, что ли?

А н я. Девочки, отвяжитесь, а? Я сейчас ухожу уже.

В т о р а я. Смотри-ка, молодая, а борзая. Ты как с одиннадцатым разговариваешь, малолетка?

А н я. Чувихи, мне двадцать два, я в университете преподаю. Ясно вам?

Т р е т ь я. Чё гонишь? Учителка нашлась.

П е р в а я. Герла, я так, если что, у нас курят за столовкой, поняла? А то ты тут смолишь, а кипиш на нас погонят. Тут дети, видишь? Им никотин вредно нюхать.

Старшеклассницы смеются. Аня встает со скамейки, уходит. Проходит мимо зеркальной витрины магазина. Вдруг резко останавливается, долго смотрит на свое отражение.

Аня в секонд-хэнде. Ходит между рядами вешалок, выбирает одежду. Выходит из примерочной в каких-то старых подростковых джинсах и оранжевой куртке, на голове у нее рэперская шапочка.

А н я. Посчитайте.

П р о д а в е ц. На вас прям?

А н я. На мне.

Протягивает ценники.

П р о д а в е ц (*считает на калькуляторе*). Тысяча двенадцать рублей.

Аня отсчитывает деньги, расплачивается.

П р о д а в е ц. А вещи ваши где? Давайте, в пакетик сложу?

А н я. Не надо. Они там, в примерочной. Вам бы плащ пошел...

Выходит из магазина.

Аня идет по городу. В одном из дворов два мужика жгут осенние листья. Аня подходит к костру, достает из своей сумочки деньги, перекладывает их в карман куртки. Сумку бросает в костер. Смотрит, как та обугливается и ис-

чезает в языках пламени. Мужики смотрят на Аню, один из них вертит пальцем у виска.

Вокзал. Все люди спешат куда-то, тащат сумки и рюкзаки, разговаривают на русском, татарском, узбекском, просят милостыню, становятся жертвами катал, пьют пиво, знакомятся, опаздывают на поезда — да мало ли чем можно заниматься на вокзале.

Аня останавливается невдалеке от двух милиционеров. Постояв немного, подходит к одному крупному почтенному мужчине.

А н я. Дяденька, подайте на хлебушек, кушать хочется...

Мужчина не смотрит на нее, выгребает из кармана какую-то мелочь, отдает ей.

Аня точно так же подходит к пожилой женщине, та с тем же равнодушием дает ей деньги.

Аня замечает стоящую неподалеку молодую девушку довольно вульгарного вида, идет к ней.

А н я. Тетенька, дайте на хлебушек, кушать хочется...

Д е в у ш к а. Эпф, ты чё? Попутала? Иди работай!

А н я. Меня не берут — у меня документов нет.

Д е в у ш к а. Чё, не знаешь, как без документов работать? (*Оценивающе смотрит на Аню.*) Хотя да, тебя не возьмут.

А н я. Денег давай.

Д е в у ш к а. Эпф, слышь, ты чё со мной так разговариваешь? Подружку нашла?

А н я. Денег давай. (*Подумав.*) Сука.

Д е в у ш к а. Эпф, ты чё? Крыша совсем ку-ку?

А н я. Проститутка. Курва. Стерва.

Д е в у ш к а. Эпф, ты!!!

С этими словами девушка кидается на Аню. Та даже и не пытается защищаться, лишь громко кричит. К дерущимся девушкам бегут милиционеры. Девушка «Эпф», заметив стражей порядка, предпочитает ретироваться. Аня остается на месте.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Так, документы есть?

А н я. Нет.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Ты, вообще, местная?

А н я. Нет.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Лет сколько?

А н я. Шестнадцать.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Родители где?

А н я. Папа не знаю, мама меня выгнала.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Это как?

А н я. А так, на улицу. Я проституткой работать не хотела, вот она и погнала меня.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. И сколько ты на улице уже?

А н я. Почти год.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. А сама откуда?

А н я. Да... Из поселка одного.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Ну, как поселок-то называется?

А н я. А... Андреево. Только мамы там уже нет, она с одним дядей в Москву уехала. А... Я туда приходила, мне соседи так сказали.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. А с этой чего?

Кивает в сторону, куда убежала девушка.

А н я. Она меня первая... Говорит, катись отсюда, не твоя территория.

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Понятно. Стой здесь.

Милиционеры отходят в сторону, Аня послушно стоит на месте.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Ну что?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Давай в детприемник, там разберутся.

П е р в ы й м и л и ц и о н е р. Давай. (*Ане.*) Девочка!

А н я (*подходит к милиционерам*). Что?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Садись в машину, поехали.

А н я. А куда?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Давай, садись, не бойся.

А н я. Вы меня в тюрьму, да?

В т о р о й м и л и ц и о н е р. Говорю тебе, не бойся, ни в какую тюрьму тебя никто не повезет. Садись, садись...

Подталкивает ее к машине.

Аня сидит в казенном медицинском кабинете на стуле, перед ней женщина огромных размеров. Одной рукой она подпирает подбородок, другой быстро пишет что-то в личном деле, иногда жалостливо посматривая на Аню.

Ж е н щ и н а. Девочка, как тебя зовут?

А н я. Аня.

Ж е н щ и н а. А фамилию знаешь свою?

А н я. Да. Аня... Аня... Аня...

Ж е н щ и н а. Анечка, я говорю сейчас про фамилию, как у родителей фамилия была?

А н я. Аня... Аня... Турбина.

Ж е н щ и н а. Таак, умница. А лет тебе знаешь сколько?

А н я. Шестнадцать. Недавно исполнилось.

Ж е н щ и н а. Хорошо. А когда?

А н я. Второго октября.

Ж е н щ и н а. Анечка, второе октября — это сегодня.

А н я. Сегодня и исполнилось.

Ж е н щ и н а. Так у тебя день рождения. Да бедная ты моя... С праздником, ласточка!

Через стол тянется к Ане, обнимает ее, целует. Аня украдкой вытирает рукавом щеку.

Ж е н щ и н а. Ой, поубивала бы родителей таких... Ладно, про день рождения потом. Значит, год рождения — девяносто четвертый?

А н я. Да.

Ж е н щ и н а. Очень хорошо, Анечка. А теперь расскажи мне, где твоя мама?

А н я. Мама уехала с дядей в Москву.

Ж е н щ и н а. А тебя не взяла?

А н я. Нет. Она меня из дома выгнала. (*Пауза.*) Еще проституткой заставляла работать. Я не стала.

Ж е н щ и н а. Очень хорошо. Анечка, а теперь подумай и вспомни — у тебя есть еще родственники, кроме мамы? Не торопись, подумай хорошенечко.

А н я. Нет. Родственников нет.

Ж е н щ и н а. Хорошо. Анечка, давай с тобой сейчас поиграем в такую игру — я буду говорить слово, а ты другое слово, которое у тебя ассоциируется с моим словом. Знаешь, что такое ассоциация? Ассоциация — это... смотри... например, собака — она какая?

А н я. Динго.

Ж е н щ и н а. Нет, Анечка, смотри — собака, она какая? Подумай хорошенечко.

А н я. Злая.

Ж е н щ и н а. Вот умничка! Очень хорошо. Давай, начинаем. Дерево.

А н я. Одинокое.

Ж е н щ и н а. Молодец, девочка.

А н я. Маленькая.

Ж е н щ и н а. Умница! Ручка.

А н я. Перо.

Ж е н щ и н а. Ну, хорошо... Какое перо? Как у птичек?

А н я. Письменное.

Ж е н щ и н а. Ага... Теперь, Анечка, я буду говорить быстрее, и ты тоже отвечай быстрее, не думая. Хорошо?

Дальнейший их диалог происходит в очень быстром темпе, с каждым словом все ускоряясь и ускоряясь.

Ж е н щ и н а Город.

А н я. Большой.

Ж е н щ и н а. Сад.

А н я. Вишневый.

Ж е н щ и н а. Травка.

А н я. Дорогая.

Ж е н щ и н а. Счастье.

А н я. Не бывает.

Ж е н щ и н а. Горе

А н я. От ума.

Ж е н щ и н а. Так, Анечка. Очень хорошо. Ты сколько классов полных закончила?

А н я (*подумав*). Восемь.

Ж е н щ и н а. Замечательно. Сейчас, девочка, тебя посмотрят врачи и отведут в твою комнату. На сегодня наше занятие закончено, мы встретимся с тобой... (*Смотрит на настольный календарь.*) Когда, когда, когда... В четверг. И давай с тобой дружить? Да? Если вдруг у тебя будут какие-то проблемы, обращайся ко мне, договорились? Да?

А н я. Да.

Ж е н щ и н а. Ну всё, Анечка, до четверга.

Женщина встает со стула, грузно идет к двери. Выходит в коридор, заглядывает в соседний кабинет.

Ж е н щ и н а. Людмила Алексеевна, вот карта Ани Турбиной, заберите, пожалуйста. Нет, олигофрении нет, ЗПР тоже, очень умненькая девочка... Я там написала всё. Ага, до завтра.

Аня в казенном халате и тапочках идет по длинному коридору. Впереди идет бабушка-санитарка. Стены выкрашены больничной синей краской и уже сами по себе нагоняют тоску. Санитарка останавливается у одной из дверей.

С а н и т а р к а. Сюда, девочка...

Они входят в небольшую комнату. Четыре кровати. У окна стоят три девочки лет пятнадцати, курят в открытую форточку. Это Кристина, Кошка и Верка. Кристина — маленькая и тощая, Кошка — высокая и худая, Верка, наоборот, плечистая и здоровая.

С а н и т а р к а. Так! Кому «не курить» сказала! Ну-ка, ну-ка, соски свои побросали!

В е р к а. Баушка, отвянь!

Девочки неохотно тушат сигареты.

С а н и т а р к а. О! Ты как со взрослыми разговариваешь? Нашла себе баушку... (*Ане.*) Сюда, девочка. (*Кивает на незаправленную кровать у окна, в изголовье которой лежит комплект чистого постельного белья.*) Постель заправляй, а халд этих не слушай. Ты вон какая бледненькая, болеешь, наверное... (*Девочкам.*) Услышу, что обижаете...

В е р к а. Баушка, всё! Никто ее не тронет! Пожрать бы принесла лучше.

С а н и т а р к а. Пожрать ей... Жопу вон каку отрастила!

Хлопает Верку по заду, выходит. Девочки с интересом смотрят на Аню. Долгая пауза.

А н я (*представляется*). Аня.

В е р к а. Верка. (*Показывает на девочек.*) Это Кристя и Кошка.

К о ш к а (*манерно*). Я и сама представиться могу. Кошка. Можно Марго.

В е р к а. Пожрать есть чё?

А н я. Не, нету...
В е р к а. Что ж ты так? Бродяжничала?
А н я. Да.
В е р к а. А не похоже. Морда вон какая чистая.
А н я. Я недолго.
В е р к а. Понятно. Вокзальных знаешь кого? Черепа, Простуду, Коня?
А н я. Не... Я...
В е р к а. Понятно. Мелкая сошка...
К о ш к а. Всё, девчат, давайте спать, а то завтра круги под глазами...
В е р к а. Посмотрите на нее, звезда подиума!
К о ш к а. Между прочим, меня во Францию на показы звали!
В е р к а. На Тверскую тебя звали ноги раздвигать! (*Смеется.*)
Аня нерешительно начинает заправлять свою постель.

Сон-воспоминание Ани

Конференц-зал в университете. Люди — в основном это преподаватели университета — расходятся после какого-то заседания, складывают папки и записные книжки в портфели и сумки. Аня стоит с толстой синей папкой в руках. К ней подходит Люциус.

Л ю ц и у с. Нюта, с кандидатской тебя... Поздравляю.

А н я (*шепотом*). Люциус! Ты мне что, бойкот объявил? Я тебе звонила раз сто!

Л ю ц и ус. Аня, тише...

А н я. Мы отметим?

Л ю ц и у с. Сегодня никак, у дочки бронхит...

А н я. Давай на днях...

Л ю ц и у с. Давай потом? Алексей Феликсович, подождите...

Люциус стремительно идет к солидному мужчине в пиджаке, о чем-то говорит с ним, они вместе выходят из зала. Аня остается стоять в полном одиночестве. Кто-то, выходя, поздравляет ее с защитой кандидатской диссертации, Аня рассеянно кивает в ответ.

Аня идет по пустому коридору университета. Кто-то открывает дверь аудитории изнутри. Аня оборачивается на этот звук. Из кабинета выходит Люциус, за ним молодая студентка-второкурсница, очень похожая на Аню, такая же хрупкая и светловолосая. Аня несколько секунд смотрит в глаза Люциусу, затем бежит по коридору, бросив по дороге синюю папку. Листы из нее разлетаются в разные стороны.

Туалет. Аня сидит прямо на полу, на грязном кафеле, обхватив руками колени, громко и надрывно плачет.

Утро. За окном — ярко-желтая осень, косые лучи солнца бьют Ане в глаза. Аня заслоняет лицо рукой, просыпается. В эту же минуту в комнату входит бабушка-санитарка.

С а н и т а р к а. Всё, девочки, подъем, полчаса на пописать и до школы бегом.

В е р к а (*сонно*). Баушка, пять минут еще...

С а н и т а р к а. Давай, вставай. Пять минут ей... Раз баушка добрая, так и на шею можно сесть... (*Скидывает с Верки одеяло.*) Вставай, вставай, кобылушка!

В е р к а. Баушка, отвали!

С а н и т а р к а. Вставай, печенья дам... Вчера полночи пекла.

В е р к а. С маком?

С а н и т а р к а. С гаком! Вставай! И вы, девочки, тоже подымайтесь... (*Верке.*) Была б ты моей внучкой, давно бы пятый угол искала...

Верка показывает санитарке «фак», санитарка шлепает ее по руке.

С а н и т а р к а. Новенькая, тебя в десятый определили. С Веркой вон будешь.

Школьный класс. За партами сидят шесть или восемь подростков, некоторые из них больше похожи на зэков, чем на детей. Тихо о чем-то переговариваются. В класс входит учительница Зоя Ивановна, пожилая сухощавая женщина с добрым лицом.

З о я И в а н о в н а. Дети, здравствуйте.

Подростки встают, парты под некоторыми угрожающе пошатываются — они им явно малы. Ученики отвечают нестройным хором.

У ч е н и к и. Здравствуйте, Зоя Ивановна.

З о я И в а н о в н а. Хорошо, садитесь. Мне сказали, у нас новенькая? (*Смотрит на Аню.*) Как тебя зовут?

А н я. Аня.

З о я И в а н о в н а. Хорошо, Аня. Слушай нас внимательно, если что-то будет непонятно, подойди после уроков... Итак, откройте тетради, запишите: Александр Сергеевич Пушкин, русский поэт. Дети, кто-нибудь из вас слышал что-нибудь о Пушкине?

П е р в ы й у ч е н и к. Он стихи матерные писал...

Смех в классе.

В т о р о й у ч е н и к. Он все знает...

З о я И в а н о в н а. Очень смешно. Дети, а стихи кто-нибудь его слышал?

В т о р о й у ч е н и к. Я — поэт, зовут Незнайка, от меня вам балалайка!

Все, кроме учительницы, смеются.

З о я И в а н о в н а. Прекратить балаган! Запишите: Пушкин Александр Сергеевич родился в 1799 году. Он был великим поэтом и написал множество стихов. В возрасте одиннадцати лет отец отдал его учиться в Царскосельский лицей.

П е р в ы й у ч е н и к. В ПТУ, что ли?

З о я И в а н о в н а. Нет, в то время этот Царскосельский лицей считался очень престижной школой для мальчиков дворянского, то есть богатого, происхождения. В школе Пушкин учился очень хорошо. И еще там начал писать стихи. До этого в России стихов никто не писал...

А н я (*встает*). А Жуковский? А Державин, который Пушкина благословил? Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков тоже не в счет? И никогда Пушкин хорошо не учился... У него по арифметике кол стоял.

З о я И в а н о в н а. Аня... Анечка... А ты откуда такие имена знаешь? Вам в школе про них рассказывали?

А н я. Я книжек много читала.

Зоя Ивановна подходит к Ане, с умилением и восхищением смотрит на нее.

З о я И в а н о в н а. Ты что — и стихи Пушкина знаешь?

А н я. Вам что, прочитать?

З о я И в а н о в н а. Вот, дети! Все посмотрите на Аню — несмотря на тяжелые жизненные обстоятельства, она не балду, как вы, пинала, она книжки читала, великих русских поэтов! Она знает, кто такие Державин и Сумароков, она знает стихи Пушкина! Вам всем у Анечки поучиться нужно. Аня, ставлю тебе две пятерки сразу, ты меня очень порадовала...

Первый ученик зло смотрит на Аню, Аня замечает у него на руке «зоновскую» татуировку. Аня отводит взгляд, смотрит на Верку — губы девочки плотно сжаты, в глазах неодобрение.

Университет. Аня только что зашла в аудиторию, обводит взглядом студентов. Среди них та самая девушка, которая была с Люциусом. Она, не мигая, смотрит на Аню. Аня отводит взгляд.

А н я. Старосты, отметьте отсутствующих... Продолжаем тему — элементы русского фольклора в сказках Александра Сергеевича Пушкина... Стародумова, прошу вас...

Новая девушка Люциуса, Алена Стародумова, встает, берет тетрадь, выходит к доске.

Пока девушка рассказывает, перед глазами у Ани плывут картины любовных сцен Алены и Люциуса.

Стародумова стоит у доски, закрывает тетрадь.

С т а р о д у м о в а. Вот, собственно, все о сказках...

А н я. Спасибо. Два.

С т а р о д у м о в а. Опять? Почему два?

А н я. Вы не знаете темы.

С т а р о д у м о в а. Анна Сергеевна, я знаю тему.

А н я. Вы не знаете темы.

С т а р о д у м о в а. Анна Сергеевна, я две ночи готовилась.

А н я. Стародумова, вы плохо слышите? Два. Вы не знаете темы.

С т а р о д у м о в а. Я знаю тему!!!

У девушки на глаза наворачиваются слезы.

А н я. Алена, садитесь.

Туалет. Аня и Алена Стародумова дерутся — царапаются, кусаются, таскают друг друга за волосы. Поскольку обе девушки примерно одинаковой комплекции, трудно сказать, на чьей стороне перевес.

С т а р о д у м о в а. Барыга! Думаешь, я не знаю, кто в универе банчит?

А н я. Рот завали, шлюшка!

Туалет в детприемнике. Верка и Аня дерутся. Хотя Верка и больше Ани, но уступает последней в ловкости, и потому Ане удается несколько раз довольно сильно ударить девочку.

В е р к а. Чё, самая умная тут выискалась?! Мы на цырлах тут перед тобой должны?

А н я. Отвали от меня, сказала!

В е р к а. Рот завали, шлюшка!

В туалет заглядывает Кошка и тут же выходит.

В холле на первом этаже подростки смотрят телевизор — какие-то японские мультики. Вместе с подростками не менее увлеченно телевизор смотрит и охранник. Кошка проходит мимо ребят, те, как по команде, перестают смотреть мультики, уставились на Кошку. Кошка садится рядом с охранником, тот уже привычным жестом обнимает ее, начинает поглаживать по волосам.

К о ш к а. А там Верка с новенькой в туалете отношения выясняют. Новенькая — молодец телка, не боится, всю рожу Верке раскорябала.

О х р а н н и к. Ёкарный бабай!

Встает, быстро поднимается по лестнице.

Санитарка ключами открывает дверь. Аня стоит рядом.

С а н и т а р к а. Заходи, давай... Ишь! Я думала, бледная, тихая, а ты вон какая драчунья! Заходи, заходи, посиди, подумай, может, в следующий раз драться-то не полезешь...

А н я. Верка сама...

С а н и т а р к а. Сама! У Верки мать повесилась, и диабет... А ты, поди, и горя-то не знала...

Аня входит в темную комнату. Санитарка закрывает за ней дверь на ключ. В комнате стоят две заправленные железные кровати, в углу ведерко для отходов. Аня садится на кровать, смотрит на свое отражение в темном окне.

Вечер. Пустая аудитория. Аня и Люциус. Люциус постригся, теперь он одет в костюм. Аня плачет, пытается обнять преподавателя.

А н я. Люциус, не бросай меня, пожалуйста... Я все сделаю, я хорошая буду... Не бросай меня, пожалуйста... Пожалуйста...

Люциус неохотно обнимает Аню.

Л ю ц и у с. Ань... Прекрати... Ну чего, как маленькая... Ты молодец, я очень рад за тебя... Кандидатскую защитила, в Америку тебя отправить хотят...

А н я (*сквозь слезы*). Меня? В Америку?

Л ю ц и у с. Здрасьте, ты чем слушала? Тебя. Как молодого перспективного... Ань, ты, вообще, в последнее время где летаешь?

А н я. Люциус, не бросай меня, пожалуйста... Люциус... Андрей Данилович...

Л ю ц и у с. Ань, никто тебя не бросает. Мне, правда, некогда. Дочка болеет.

А н я. Почему ты тогда даже не смотришь? Почему на звонки не отвечаешь?

Люциус молчит, тяжело вздыхает.

А н я. Это ты меня втянул в эту торговлю! Я не хочу больше, этот твой Ленин от меня не отстает теперь! Это ты уговорил меня идти в аспирантуру и писать дисер! Я не хочу быть научным работником, я не хочу заниматься ерундой! Мне это неинтересно, я ненавижу этот гребаный универ! Я тебя ненавижу, я себя ненавижу! Я вас всех ненавижу!

Л ю ц и у с. Тихо! Не ори. Не хочешь — не продавай, не хочешь — не занимайся, делай, что хочешь. От меня-то ты чего хочешь?! Я тебя ни во что не втягивал и тем более не уговаривал. Всё, Ань, мне идти надо....

Люциус высвобождается из Аниных объятий, хочет уйти. Аня бежит вслед за ним, виснет у него на шее.

А н я. Люциус, пожалуйста... Пожалуйста... Я люблю тебя... Люциус, пожалуйста... Я не обижаюсь... Люциус, пожалуйста...

Люциус почти отталкивает ее.

Л ю ц и у с. Аня, отвяжись от меня! Это твои проблемы! Ты если себя не уважаешь, меня хоть чуть-чуть уважай! Ты мне не нужна!

Быстрыми шагами выходит из аудитории.

Аня смотрит ему вслед пустым и невидящим взглядом.

Ключ поворачивается в двери. В комнату заходит Кристина. Дверь за ней закрывается. Кристина молча садится на соседнюю от Аниной кровать, смотрит в пол.

А н я. Привет.

К р и с т и н а (*безразлично*). Привет.

А н я. Тебя за что сюда?

К р и с т и н а. Да... опять вещи собирала...

А н я. Какие вещи?

К р и с т и н а. К бабушке хочу уехать. А эти говорят: ей семьдесят пять, она умрет скоро... Ну и что умрет? Не жить теперь с ней, что ли?

А н я. А где твоя бабушка?

К р и с т и н а. Во Владивостоке. Я ее не видела ни разу. Она мне писала. Все время пишет. У нее там хозяйство. Две козы и свиньи. И собаку Азором зовут. А роза упала на лапу Азора. У него шерсть какая, знаешь? Черная. И он не кидается ни разу.

А н я. Давно ты здесь?

К р и с т и н а. Месяц. До этого в Ивдельском детдоме была. Потом вещи собрала и поехала, ну их, думаю... На сто третьем километре гаишники, уроды, остановили...

А н я. Подожди, как поехала? На чем?

К р и с т и н а. Автостопом. Автостопом, не знаешь, что ли?

А н я. Одна автостопом?

К р и с т и н а. У меня вот здесь сидит орел (*показывает на глаза*), а вот здесь собака (*показывает на сердце*). Орел умный, а собака злая. Я глаза закрываю, и они вместо меня идут. Понимаешь?

А н я. Нет. Тебя ведь Кристина зовут?

К р и с т и н а. Кристя. Ань, а у тебя бабушка где-нибудь есть?

А н я. Нет.

К р и с т и н а. Тогда поехали к моей во Владивосток, она добрая, она тебя тоже примет.

А н я. Кристина, как мы поедем? Автостопом?

К р и с т и н а. А как еще? (*Пауза*). Будешь моей подругой?

А н я. Подругой? Не знаю...

К р и с т и н а. А я твоей буду. Дай руку. (*Пересаживается на Анину кровать, берет ее за руку.*) Дура ты еще, Анька, маленькая... (*Целует Аню в висок.*) Во дворе тропа одна есть, туда собаки на гулянки ходят...

Столовая. Подростки сидят за длинным столом, что-то едят. Верка доела свою порцию, косится на тарелки других. Под глазом у нее красуется темно-фиолетовый синяк. Кошка подвигает ей свою тарелку с макаронами и котлетой.

К о ш к а. На, ешь...

В е р к а. А ты чего?

К о ш к а. Макароны для фигуры вредно, калорий много, а витаминов кот наплакал. Кожа потом портится...

В е р к а. Ладно, я в модели не собираюсь...

Рядом с Аней садится Кристина с тарелкой супа в руках. Ставит тарелку на стол, начинает есть.

К р и с т и н а. Завтра с утра выходим. В ночь на трассу — не вариант... Соберись. Завтра после завтрака, чтоб до вечера не хватились...

Ночь. Спальня девочек. Негромко похрапывает Верка. Аня лежит на своей кровати с открытыми глазами, смотрит в потолок. Кристина тоже не спит. Встает, идет к Аниной кровати, садится рядом с Аней, берет ее за руку.

К р и с т и н а. Не боись... Трасса никому умереть не даст.

А н я (*шепотом*). Я и не боюсь.

К р и с т и н а. Молодец. На трассе не страшно, страшно в городе. Будешь ныть, буду ругаться. Поняла?

А н я (*едва заметно улыбается*). Поняла.

К р и с т и н а. Вот и молодец.

Целует Аню в лоб, возвращается в свою постель.

Утро на редкость ясное и солнечное для октября. Аня и Кристина идут по трассе. За плечами у Кристины маленький детский рюкзачок, у Ани вещей нет, только бутылка кока-колы в руках.

А н я. Кристин, когда мы уже голосовать начнем?

К р и с т и н а. Не голосовать, а стопить. Подожди, за знак уйдем... Мелочь есть?

А н я. Не...

К р и с т и н а. Ладно. Дай колу.

Берет у Ани бутылку, выливает немного газировки на дорогу.

А н я. Это ты зачем?

К р и с т и н а. Трассу покормила, чтоб драйверов хороших посылала.

А н я. Кого?

К р и с т и н а. Драйверов. Водителей.

Девочки заходят за знак, на котором написано «Екатеринбург». Кристина останавливается, протягивает руку с поднятым вверх большим пальцем. Через какое-то время останавливается машина.

К р и с т и н а (*открывая дверцу машины*). Здравствуйте, в сторону Тюмени не подбросите?

В о д и т е л ь. А вам куда вообще?

К р и с т и н а. Во Владивосток.

В о д и т е л ь. Ого! Садитесь, я тут недалеко, сто километров...

Кристина кивает Ане, та подходит к машине. Девочки садятся. Аня смотрит в окно на лес, мелькающий за окном, на ярко-желтые деревья.

В о д и т е л ь. Далеко вы собрались... Во Владивосток! К зиме-то доберетесь?

К р и с т и н а. Доберемся.

В о д и т е л ь. А я вот к племяннице на свадьбу еду... За грузина замуж выходит.

Деревня. Грузинская свадьба. Жених пьет из туфли невесты. Огромное количество родственников и гостей, в основном грузины, все шумно подбадривают жениха.

Мальчик лет пятнадцати танцует лезгинку. Кристина с интересом и восторгом смотрит на него. Мальчик улыбается Кристине, та смущенно отводит взгляд.

Люди веселятся, танцуют. К девочкам подходит водитель, который вез их. Чокается с ними, обнимает их за плечи, смеется.

Девочки танцуют в общей толпе гостей. Кто-то зажигает петарду. Крики, возгласы одобрения, аплодисменты.

Ночь. Праздник продолжается. Кристина и Аня, обнявшись, спят на широкой хозяйской кровати в доме. С улицы слышны крики и смех пьяных гостей.

Кристина и Аня едут в машине — «шестерке», на заднем сиденье. За окном — желтые, убранные поля. За рулем сидит молодой парень, рядом пожилой мужчина.

М у ж ч и н а. Владивосток — это хорошо... Я там служил... А мы вот дочь выкупать едем... Цыгане у меня дочь украли.

А н я. Как украли? За что?

М у ж ч и н а. За долги... Долг не вернул вовремя, сказали, живым товаром заберем. Дочь одна у меня... Половину дома продал, мебель продал, скотину продал... Никогда, девочки, в долг не берите, взял в долг — считай, все, пропал человек...

Двор дома. Детская площадка. Гаражи. За гаражами стоят Аня и какой-то парень.

П а р е н ь. Триста?

А н я. Триста.

Парень протягивает Ане деньги, Аня ему прямоугольный конвертик, свернутый из белого листа бумаги.

П а р е н ь. Всё. На созвоне, если что?

А н я. Разберемся. Давай...

Парень уходит. Через какое-то время Аня тоже выходит из-за гаражей.

Аня идет по улице. Следом за ней едет милицейский «уазик». Аня нервно оборачивается, ускоряет шаг, сворачивает на другую улицу. Машина едет за ней. Аня почти бежит. Видит открытый канализационный люк. Останавливается, делает вид, что завязывает шнурки на ботинках. Незаметно достает из сумки около десяти таких же конвертиков из белой бумаги, кидает их в канализационный люк. Милицейская машина спокойно проезжает мимо нее, скрывается в переулке. Аня смотрит вниз, в черную дыру люка — белых прямоугольников уже не видно.

Двор за университетом. Ленин, высокий парень с дредами, и Аня.

Л е н и н. Меня не волнует, как ты мне отдашь... Я дал тебе товар под реализацию, это уже твои проблемы, что с ним случилось...

А н я. Ленин, я больше не буду этим заниматься...

Л е н и н. Не занимайся. Кстати, за прошлый товар ты мне тоже должна...

А н я. Я ж говорила — у меня брали в долг.

Л е н и н. Значит, не давай в долг.

А н я. Ленин, я отдам. Подожди чуть-чуть...

Л е н и н. «Чуть-чуть» это сколько? Время — деньги, сама знаешь.

А н я. Слушай! Отвяжись от меня, а?! Ну, что ты мне сделаешь? Что?! В суд подашь?

Л е н и н. Анна Сергеевна, не гоните волну, вы прекрасно знаете — что... Вам карьеры не жалко будет? Столько дисер писать, и так тупо прогореть...

Аня смотрит на Ленина, в глазах у нее — беспомощность и страх.

Трасса. Поворот на деревню Калинки. Девочки выходят из машины, прощаются с мужчиной и парнем. Идут по дороге, машина поворачивает, уезжает в сторону деревни.

К р и с т и н а. Давай ты теперь...

Аня протягивает руку.

Девочки едут в джипе, Кристина на переднем сиденье, Аня на заднем. Водитель — грузный армянин — подмигивает им, включает какую-то веселую музыку.

Девочки едят в придорожном кафе. Перед ними стоят огромные тарелки со всевозможной едой. Напротив них сидит все тот же водитель-армянин.

А р м я н и н. Худенькие... Нехорошо таким худеньким быть... (*Кристине.*) Кушай шаурму...

Девочки едут в кабине КамАЗа. КамАЗ подпрыгивает на каждой кочке.

В о д и т е л ь. КамАЗ, епт, месть татаро-монгольского ига... Давай, родной!

Ночь. Кристина спит в КамАЗе на спальном месте. Аня сидит рядом с водителем. Водитель клюет носом, изо всех сил старается не заснуть. В кабине нет магнитолы. Однообразная дорога, фары выхватывают из темноты дорожные знаки, проституток, придорожные кафе...

А н я. Приходит старик и видит — вместо прекрасного замка стоит его ветхая избушка, а рядом сидит старуха у разбитого корыта...

Замолкает.

В о д и т е л ь (*как будто очнувшись*). Рассказывай, рассказывай... Я слушаю. Радио бы...

Девочки едут в кабине огромной фуры.

В о д и т е л ь. Мороженое в Новосибирск везу...

К р и с т и н а. Зачем в Новосибирске столько мороженого?

В о д и т е л ь. Зачем, зачем? Чтобы кушать.

Машина, сломанная, стоит на обочине. Девочки и водитель стоят рядом. Водитель громко разговаривает по телефону.

В о д и т е л ь. Рефрижератор у меня сгорел!!! Какие службы, где я тебе тут службы возьму?! Да не могу я ждать!!! А я знаю, что делать?!!

Зло прячет телефон в карман.

Девочки сидят в кабине вместе с водителем. Кристина открывает упаковку с мороженым.

К р и с т и н а (*пробует*). Клубничное...

Выбрасывает обертку в окно. Земля рядом с кабиной усыпана такими же обертками.

Утро. Дорожная стоянка. Девочки с мокрыми волосами и полотенцами в руках бегут к зеленой «восьмерке». Аня протягивает водителю деньги.

А н я. Сдача...

В о д и т е л ь. Себе оставь. Ой, дуры... Ну куда вы поперлись? Убьют, изнасилуют по дороге...

К р и с т и н а. Вы же не насилуете...

В о д и т е л ь. Ну, это я один такой добрый...

Дорога. Уже в другой машине.

В о д и т е л ь. Ну, куда вы такие махонькие? Убьют, изнасилуют...

А н я. Вы же не насилуете.

В о д и т е л ь. Я добрый потому что...

Девочки переглядываются, улыбаются друг другу.

Вечер. Идет дождь. Аня и Кристина идут по трассе. Тишина. Ни одной машины. По обеим сторонам дороги — тайга, какие-то болота.

А н я. Англия.

К р и с т и н а. Лондон.

А н я. Франция.

К р и с т и н а. Париж.

А н я. США.

К р и с т и н а. Нью-Йорк... Ой, нет, этот... Как его...

А н я. Вашингтон.

К р и с т и н а. Точно!

А н я. Китай.

К р и с т и н а. Токио?

А н я. Это в Японии. В Китае Пекин.

К р и с т и н а. Какая разница, что китайцы, что японцы, я их не различаю...

А н я. Две совершенно разные нации.

К р и с т и н а. На рынке которые — это же китайцы?

А н я. Ну.

К р и с т и н а. А японцы — это Сейлармун, так, да?

А н я. Вроде того.

К р и с т и н а. Где ты столько книжек успела прочитать, а?

А н я. В детдоме, говорю же...

К р и с т и н а (*задумчиво*). И где такие детдома есть?

А н я. Холодно...

К р и с т и н а. Не думай об этом.

А н я. А о чем думать, если холодно?

К р и с т и н а. Думай о том, что будет, когда мы приедем.

А н я. А что будет?

К р и с т и н а. Хорошо будет. С Азором поиграем. В баню пойдем. Вкусного поедим. Телевизор с бабушкой посмотрим. А роза упала на лапу Азора... А роза упала на лапу Азора...

Вдалеке слышен звук приближающейся машины.

А н я. Машина!

К р и с т и н а. Стопь! Чё стоишь?

Аня протягивает руку. Из тумана появляется серебристая иномарка. Останавливается. В кабине сидят двое молодых парней.

А н я. Куда-нибудь в сторону Иркутска не подбросите?

П е р в ы й п а р е н ь. Работаете, что ли?

А н я. Не, мы автостопщики.

П е р в ы й п а р е н ь. Ладно, шучу, садитесь...

Аня и Кристина садятся в машину. Машина трогается с места, едет.

Дорога. Та же машина. Негромко играет какая-то попса.

Аня и Кристина сидят на заднем сиденье, смотрят в окно, каждая в свое. Дождь оставляет на стеклах машины косые полосы.

П е р в ы й п а р е н ь (*негромко*). Ты какую возьмешь?

Второй парень. Да ни у той, ни у другой нет ничё... На фиг они нужны, без сисек?

Первый парень. А на фиг мы их подобрали? Не тупи уже! Я работаю, ты снимаешь, и наоборот...

Второй парень. Мне тогда это... которая повыше.

Первый парень. А мне кости одни?

Второй парень. Так и у той кости одни...

Аня и Кристина испуганно переглядываются, берутся за руки.

Аня. Выпустите нас, пожалуйста. Здесь остановите! Мы сами дальше!

Первый парень. Рот закрой. Ты чем думала, когда садилась?

Аня. Мы — автостопщицы, мы не проститутки... Мы к бабушке едем.

Первый парень. Да мне это вообще по барабану. Не дождется бабка внучек... (*Второму.*) Ты камеру настроил? Чтоб в лесу видно было?

Кристина (*плачет*). Дяденька, выпустите нас, пожалуйста... Дяденька, пожалуйста...

Первый парень. Щас ты у дяденьки будешь... Кинозвездой хочешь стать? Посмертно. (*Ржет.*)

Кристина. Дяденьки, отпустите! Отпустите нас! А-а-а-а!

Кристина кричит. Парни врубают музыку на всю громкость, машина набирает скорость. Катя Лель вещает о непередаваемых ощущениях «Джаги-джаги».

Аня ложится Кристине на колени, рукой нащупывает ручку двери с ее стороны. Открывает дверцу машины, выталкивает из нее Кристину. Выпрыгивает следом. Машина начинает резко тормозить.

Кристина лежит на земле, на лице у нее кровь. Аня помогает Кристине подняться, девочки бегут в тайгу.

Машина остановилась, парни вылезают из нее, бегут за девочками.

Аня мечется между деревьями, пытается понять, в какую сторону бежать. Со всех сторон — кочки и болота. Наконец Аня решается.

Аня (*Кристине*). В болото! Прыгай!

Аня и Кристина забегают в воду. Черная болотная вода достает им до подбородка. Девочки, набрав побольше воздуха, с головой уходят под воду. К болоту подбегают парни, пробегают его, пытаются идти дальше. Нога Первого парня вязнет в жидкой грязи, выругавшись, он останавливается.

Второй парень. Они не могли туда уйти. Они бы по кочкам не прошли.

Первый парень. Они вообще сюда побежали?

Второй парень. Да сюда, я видел....

Первый парень. Чё ты видел? Может, и прошли, с их весом... Ладно, давай дальше по дороге посмотрим...

Второй парень. Серый, на фиг они тебе? Кто это купит?

Первый парень. Знаешь, с малолетками какой спрос идет? Ты чё по себе всех равняешь? Извращенцев щас, как собак нерезаных...

Парни выходят на обочину, идут по трассе. Через какое-то время из воды появляются головы девочек, Аня и Кристина набирают полную грудь воздуха и опять скрываются под водой.

Иномарка медленно едет вдоль дороги, высвечивает фарами придорожные кусты.

Раннее утро. Моросит дождь. Аня и Кристина идут по дороге. Одежда насквозь мокрая, девочек бьет дрожь, у Кристины на лбу и щеке запеклась кровь, Аня прихрамывает. Звук приближающейся машины. Девочки, не сговариваясь, прячутся за кусты. Проезжает «Газель». Девочки выходят из своего укрытия.

Аня. Не они...

Идут дальше. Дорога раздваивается, одна из них, как написано на указателе, ведет в деревню Заимки.

Аня (*кивает на указатель*). Пошли... Помощи попросим.

Кристина не отвечает. Она дрожит всем телом, мелко кивает.

А н я. Потерпи, маленький... Скоро согреемся.

К р и с т и н а. Сама маленький.

Аня улыбается. Девочки бредут по дороге, размытой дождями.

Аня и Кристина приближаются к деревне. По обочинам дороги стоят серые телефонные столбы с оборванными проводами, по которым с гулким карканьем скачут вороны. Не слышно ни блеянья домашней скотины, ни человеческих голосов. Высокие темные дома стоят, словно склепы, заброшенные и пустые. Огороды и сады давно заросли травой. Из живых здесь одни вороны, черной кишащей массой кружащиеся в небе. Деревня заброшена.

К р и с т и н а. Ань, пойдем отсюда? Ну его...

А н я. Подожди... Дома, видишь, целые... Хоть согреемся.

К р и с т и н а. Ань... Я в эти дома не пойду.

А н я. Ты что, боишься?

К р и с т и н а. Не боюсь. Но туда не пойду.

Утро. Светает. Возле одного из домов путешественницы развели костер, сидят, греются. Из-за кустов показывается старик, одетый в ватник и резиновые сапоги. У старика длинная седая борода, седые волосы, седые брови, глубоко посаженные глаза смотрят настороженно и недобро.

С т а р и к. Вы кто такие?

От неожиданности девочки вздрагивают, оборачиваются, с удивлением разглядывают пришельца.

А н я. Мы... Мы путешествуем... На попутках едем. Попали под дождь. Пришли вот сюда...

С т а р и к. Путешественницы, значит? Гости? Ну так пошли в дом, чего сидим, гости?

Разворачивается, идет к одному из домов. Девочки переглядываются, поднимаются, идут следом.

Обстановка в доме у старика странная — по стенам развешаны какие-то таблицы, расчеты, круги, карта Солнечной системы, календарь с ликом Христа. Кристина с интересом все это рассматривает.

Старик ставит чугунок с картошкой на печку, режет лук.

К р и с т и н а (*показывает на таблицы*). Это что?

С т а р и к. Это... смерть наша.

К р и с т и н а. Как это?

С т а р и к. Так это. Конец света не за горами.

А н я. По разным предсказаниям от десяти до десяти миллионов лет.

С т а р и к. Кто это тебе сказал? Наслушалась всяких... шарлатанов. Они тебя, конечно, специально успокаивают — не скоро еще, греши, сколько хочешь... Вот в грехе и погрязли... Стыдно посмотреть, что творится...

А н я. А вы давно здесь живете?

С т а р и к. Сколько живу, все мое. Кушать подано... (*Ставит чугунок с картошкой на стол, дает девочкам по ложке.*) Ешьте. Я баню пошел топить.

Выходит из дома.

К р и с т и н а. Ань, может, пойдем?

А н я. Давай помоемся и пойдем. Неудобно как-то...

К р и с т и н а. Я и мыться не очень-то люблю...

Аня и Кристина жадно едят.

Аня и Кристина раздеваются в темном предбаннике, заходят в баню. В самой бане также темно, наверху на небольшой приступке горит свеча.

К р и с т и н а (*стоит в нерешительности*). Жарко! Я не буду, Ань...

А н я. Кристина, надо. Столько мерзли, давай, заходи, не бойся...

Берет Кристину за руку, заводит ее в баню. Девочки моются, льют друг на друга воду из жестяных тазиков. В свете свечи их тени пляшут по стенам сказочными узорами.

У бани стоит старик, в руках у него бутылка с керосином. Он льет керосин на угол бани. Затем подпирает двери бани бревном.

Старик. Господи, прими души отроковиц... Господи, дай им спасение. Господи, тебе одному молюсь, ради тебя благие дела вершу... Прими души отроковиц, Господи, не дай дьяволу завладеть ими...

Старик крестится, зажигает спичку, кидает ее на землю. Баня загорается.

В бане становится дымно.

Кристина. Ань! Аня, это что?

Аня. Не знаю...

Аня пытается выйти из бани — дверь не открывается.

Кристина. Аня!!! Горим!

Дыма становится все больше и больше, в нем уже почти неразличимы фигуры девочек.

Кристина. Аня, я дышать не могу! Аня!!!

Аня. Ложись на пол! На пол, быстро!!!

Кристина ложится на пол, Аня пытается открыть запертую дверь.

Аня. Выпустите нас! Выпустите! Кому сказала! Хуже потом будет!

Старик стоит возле бани, крестится, шепчет.

Старик. Господи, прими души отроковиц... Господи, ты всемогущ, тебе одному славу пою, ради тебя благие дела вершу... Господи, спаси их души, не дай им увидеть конец света, прими их в свои объятья...

В бане паника. Кристина кричит и плачет, Аня мечется из стороны в сторону, пытается найти выход. Наконец она замечает маленькое окошко почти под потолком, разбивает его железным тазиком.

Аня. Сюда! Давай! Быстро!

Помогает Кристине выбраться, затем выбирается сама. Окошко совсем маленькое, девочки с трудом пролезают сквозь него.

Кристина и Аня, раздетые, бегут по деревне. За ними бежит старик, но скоро он выбивается из сил, падает на землю, плачет.

Старик. Господи, Господи, Господи... За что, Господи? Тебе одному славу пою, ради тебя дела вершу...

Кружатся в небе вороны, кричат, нагоняя тоску и ужас.

Аня и Кристина в каком-то лесу. Сделали что-то наподобие шалаша, зарылись в траву, листья и ветки, обе дрожат. Кристина беспрерывно кашляет.

Аня. Всё, пошли...

Кристина. Ань, давай здесь еще чуть-чуть посидим? Холодно так.

Аня. Пошли, мы так умрем, если сидеть будем.

Кристина. Ань?

Аня. Что?

Кристина. Ань, а я никогда не умру...

Аня (*вздыхает*). Все когда-нибудь умрут, пошли...

Девочки выбираются из своего укрытия, идут.

Заброшенный дом. Повсюду пыль и паутина. Но по стенам висят фотографии, кровать аккуратно заправлена, на полу лежат половики.

Аня и Кристина роются в старом шкафу, выбрасывают оттуда какие-то вещи. На Ане тельняшка, старые детские треники и стоптанные мальчишеские кроссовки. На Кристине такие же кроссовки, шерстяное, платье, которое ей

велико, и коричневые советские колготки. Аня достает из шкафа поеденное молью детское пальто.

А н я (*Кристине*). Померь.

К р и с т и н а. Зачем? Какая уже разница?

Надевает пальто. Пальто ей мало, руки по локоть торчат из рукавов. Кристина застегивает пальто, поднимает воротник.

К р и с т и н а. Пойдет... Тепло хоть.

Аня вытаскивает из шкафа детскую хоккейную куртку, надевает ее на себя.

Девочки смотрят на себя в зеркало, стоящее рядом.

К р и с т и н а. Красавицы!

Смеется.

Вслед за ней смеется и Аня, постепенно смех перерастает в истерику. Девочки крутятся перед зеркалом, встают в позы моделей на подиуме.

А н я. А я... Смотри!

Делает вид, что позирует перед фотокамерами.

К р и с т и н а. Синди Кроуфорд!

А н я. Милла Йовович! Коллекция от кутюр!

Смеются.

Аня и Кристина идут по трассе. Кристина громко и надсадно кашляет.

А н я. Не отхаркивается?

К р и с т и н а. Нет...

А н я. Потерпи, приедем скоро.

Идут дальше. Вдалеке появляется машина. Аня голосует, машина останавливается.

Аня и Кристина выходят из машины, машина скрывается за поворотом, девочки идут дальше. Кристина идет медленно, каждый шаг дается ей с трудом.

А н я. Совсем плохо?

Кристина не отвечает, лишь слабо кивает головой. Внезапно она ложится на землю. Аня подбегает к ней.

А н я. Ты чего? Кристин?

К р и с т и н а. Давай поспим здесь и пойдем?

А н я. Ты чего? Надо идти... Вставай, давай. Потерпи, немножко уже осталось...

К р и с т и н а. Ань, иди одна... Я чуть-чуть посплю и приеду... Владивосток, Зеленоградская, сто пятьдесят... Бабушку Катерина Михайловна зовут... Я чуть-чуть совсем посплю и тоже приеду...

А н я. Кристина, нельзя спать! Ну давай, вставай... Пошли, скоро, скоро уже, потерпи немножко...

К р и с т и н а. Ань... Принеси водички.

Кристина закрывает глаза.

А н я. Кристина?! Кристина, вставай! Кристина!

Кристина не реагирует на Анины призывы. Аня встает, отходит от Кристины, пытается остановить проезжающие машины. Ни одна не останавливается. Тогда Аня выбегает на середину дороги, машет руками. Старенькая «Волга» начинает резко тормозить.

В о д и т е л ь (*открывая окно*). Ты чего?

А н я. В больницу срочно! (*Показывает на Кристину.*) Она умрет сейчас!

В о д и т е л ь. В Алексеевске только больница... Это километров сто будет.

А н я. Поехали, срочно!

Водитель выходит из машины, берет на руки Кристину, укладывает ее на заднее сиденье. Аня садится в машину рядом с водителем.

Маленькая больница маленького провинциального города. Коридор. Облезлые стены с отлетевшей кое-где штукатуркой, бетонный пол, грязные пыль-

ные окна. У окна стоит Аня. За окном больничный двор, дождь, деревья с облетевшей листвой, серые скамейки, вороны что-то выискивают возле урны. Аня ждет. Ждет. Ждет. Темнеет. Наконец из кабинета выходит доктор — высокий, немолодой уже мужчина в белом халате. Аня резко оборачивается.

А н я. Ну что?

Д о к т о р. Что-что... Умерла она... Так воспаление легких запустить... Ты ей кто?

А н я. Сестра.

Д о к т о р. Сестра... Убить тебя мало, сестра! Потащила ребенка черт знает куда...

Доктор, не глядя на Аню, спускается по лестнице. Аня тупо смотрит перед собой, затем спускается следом.

Два санитара выносят из кабинета носилки, на них лежит детское тело, накрытое белой простыней. Из-под простыни выбился светлый локон.

Аня выходит из больницы. На крыльце стоит доктор, без куртки, в одном халате, он пытается прикурить сигарету, но никак не может — руки дрожат и не слушаются.

А н я. Ей было больно?

Д о к т о р (*грубо*). А ты как думаешь? Где документы ее? Оформлять надо...

А н я. Сейчас принесу.

Аня идет по больничному двору. Выходит за территорию больницы, идет по улице. Дождь превращается в снег. По щекам у Ани текут слезы.

Аня идет по трассе. Снег крупными хлопьями летит на землю, превращая все вокруг в сплошное белое полотно. Из-за снега не видно ничего — белая стена отгородила от Ани и дорогу, лежащую впереди, и то, что осталось позади. Из снежной пелены появляется машина, Аня поднимает руку.

Аня едет в стареньком «Запорожце». За рулем сидит дед в костюме еще советских времен и кепке а-ля Ленин.

Д е д. И что тебя в такую погоду ехать заставило?

А н я. Я... Там Кристина...

Д е д. Что? Говори громче, дедушка глухой...

Аня вдруг теряет сознание.

Аня лежит на кровати в темной комнате, укрытая несколькими одеялами. Возле нее сидит древняя старуха, гладит Аню по руке. В комнату заходит полная пожилая женщина.

Ж е н щ и н а. Мама, ты зачем ее так укутала?

С т а р у х а. Холодно ей.

Ж е н щ и н а. Так жар если, конечно, холодно! Не надо укрывать...

Раскрывает Аню.

Ж е н щ и н а. Ты уксусом растирала?

С т а р у х а. Нет еще...

Ж е н щ и н а. Мам, ну просила же...

Аня открывает глаза. В углу старуха, стоя на коленях, молится перед иконой. В комнату входит пожилая женщина. Аня притворяется спящей. Женщина подходит к Ане, кладет руку ей на лоб.

Ж е н щ и н а. Выздоравливает потихоньку... Температура спала...

С т а р у х а (*оборачивается*). Не мешай, не видишь...

Ж е н щ и н а. Ну, молись, молись, я не мешаю, все, ухожу...

Зима. Автостанция. Аня и дед, что вез ее в «Запорожце», стоят возле междугородного автобуса. На Ане новое пальто, зимние ботинки, детская яркая шапочка.

Д е д. Ну, Анюта... Не поминай лихом... Приедешь, сразу же тетке Светлане отзвонись! Чтобы мы тут за тебя не волновались. Поняла?

А н я. Ладно.

Д е д. На каникулы-то приедешь?

А н я. Приеду.

Д е д. Ну, смотри... Пообещала — слово держать надо. Мы ждать будем.

В о д и т е л ь а в т о б у с а. На Владивосток кто — заходим!

Д е д (*протягивает водителю билет*). У нас тут девочка несовершеннолетняя, после болезни только, присмотрите за ней?

В о д и т е л ь а в т о б у с а. Присмотрим.

Д е д. Спасибо. (*Ане.*) Ну, Анюта... Долгие проводы — лишние слезы. Пиши обязательно.

Целует Аню.

А н я. Деда... Спасибо...

Обнимает деда. Заходит в автобус. Ищет свое место, садится, снимает шапку. На голове у Ани вместо длинных волос жесткий ежик — ее остригли под мальчика. Автобус трогается, едет. Аня из окна машет деду. Тот машет ей в ответ, долго смотрит вслед удаляющемуся автобусу.

Аня смотрит на мелькающую за окном дорогу.

Аня идет по маленькой улочке, разглядывает номера на частных домах. Находит сто пятидесятый дом. Заходит во двор. Из будки вылезает черная собака, настороженно смотрит на нее.

А н я. Азор?

Собака громко и заливисто лает. Из дома выходит бабушка в платке, накинутом на плечи.

Б а б у ш к а. Письмо, что ли?

А н я. Бабушка... Это я... (*Пауза.*) Кристина.

Бабушка какое-то время разглядывает Аню, потом кидается к ней, обнимает ее, целует.

Б а б у ш к а. Кристиночка... Доехала, девочка моя... Добралась...

На глазах у бабушки слезы.

Дом. Аня сидит за столом, бабушка суетится у плиты.

Б а б у ш к а. Голодная... Я с тетей Марусей говорила, она сказала — так, конечно, на себя оформлю, если надо... У нее все равно детей нет. Я уж и писала туда, к тебе, сколько... В школу — с Ириной Степановной, завуч она, соседка моя, поговорю, так устроит поди... Ну, кушай, кушай. (*Смотрит на Аню.*) А как на мать-то похожа...

Актовый зал. Выпускной в одиннадцатом классе. На сцене стоит молодая учительница, в руках у нее синяя папка.

У ч и т е л ь н и ц а. Аттестат о среднем образовании, а также грамоты — за успехи в изучении истории, русского языка, литературы, географии, английского языка и обществознания вручается Горбуновой Кристине Викторовне. Кристина, выходи сюда...

На сцену выходит Аня в красивом бальном платье. Учительница вручает ей аттестат и грамоты, целует.

У ч и т е л ь н и ц а. Аттестат о среднем образовании...

Аня садится обратно в зал, между бабушкой и еще одной женщиной — тетей Марусей. Бабушка плачет, целует и обнимает Аню.

Б а б у ш к а. Отличница моя! У матери не получилось, так хоть у тебя... Девочка моя, Кристина моя...

М а р у с я. Баба Катя, ну всё, всё... Другим не мешай.

Б а б у ш к а. Всё, всё, всё, Маруся, молчу...

М а р у с я (*Ане*). Дай аттестат-то посмотреть?

Аня протягивает тете Марусе аттестат, та внимательно его изучает, хотя в аттестате стоят одни пятерки.

М а р у с я. Молодец, Кристина! Не подвела! Дай поцелую.

Обнимает и целует Аню.

Школьный бал. Спортивный зал украшен шариками и ленточками. Играет медленная музыка, кто-то выключил свет. Возгласы одобрения. Аня танцует с выпускником по имени Дима.

Д и м а. Кристина, ты такая вообще...

Пытается ее поцеловать.

А н я (*улыбается*). Эй, молодой человек!

Д и м а. Прости... Просто у меня от тебя вообще... Крышу сносит... И главное, ты умная такая...

А н я. Какая я умная?

Д и м а. Ты, по-любому, больше меня знаешь. Мне иногда кажется, что ты даже больше учителей знаешь... Как будто тебе не семнадцать, а лет — ну, не знаю... Двадцать два.

Аня улыбается, но в темноте этого никто не видит.

Лето. Аня звонит из будки телефона-автомата. Длинные гудки.

Г о л о с Л ю ц и у с а. Здравствуйте, вы позвонили Люциусу, или Беспалову Андрею Даниловичу. К сожалению, в настоящее время я не могу вам ответить, оставьте, пожалуйста, ваше сообщение после гудка...

А н я. Привет, Люциус. Это Аня. Как ты там? Куришь траву по клубам, зависаешь со студентками, пишешь докторскую? В любом случае, будь счастлив. У меня все хорошо. Сообщи об этом, пожалуйста, моей маме. Ее телефон спросишь в деканате у Марины. И еще... Передай ей, пожалуйста... Я не...

Больше ничего не слышно.

Аня кладет трубку.

Аня и еще несколько девочек-подростков играют во дворе с Азором. Смеются, брызгают друг в друга водой из бочки. Азор лает и прыгает вокруг девочек.

Во двор заходит Дима, в руках у него букет цветов, видимо, с собственного огорода.

Д и м а (*смущенно*). Кристин... Это тебе...

А н я. Спасибо.

Берет цветы, целует Диму в щеку.

Девочки возбужденно хихикают.

Пустынный берег океана. Волны тихо перешептываются, кричат жадные чайки, кружатся над водой в поисках добычи. По берегу бежит Аня, ее босые ноги проваливаются в песок, Аня смеется, размахивает руками.

На песке она большими буквами написала: «Я не вернусь».

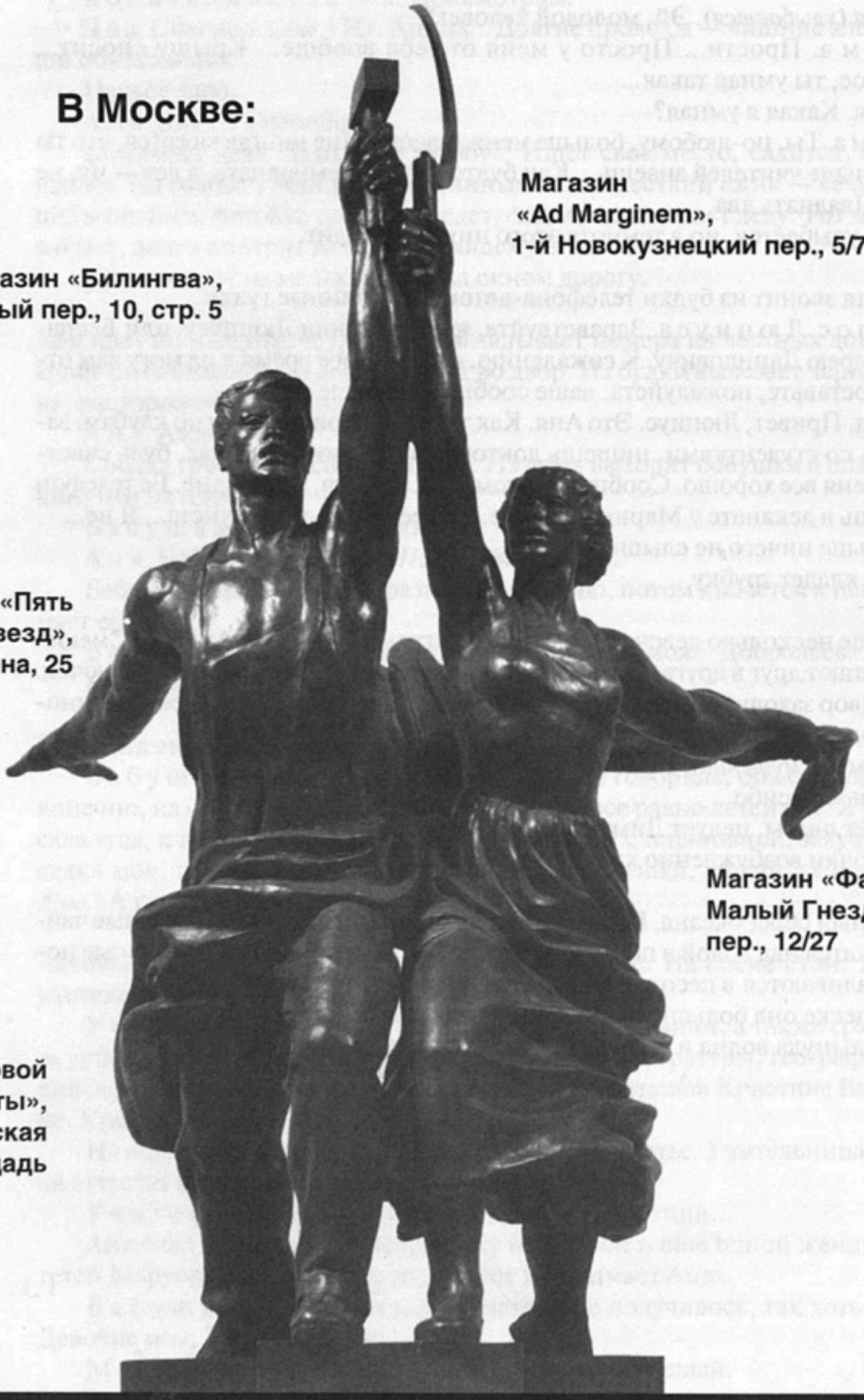
Нахлынула волна и большим зеленым языком слизнула эти слова.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7



Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Магазин «Фаланстер»,
Малый Гнездниковский пер., 12/27

Киоск «Новой газеты»,
Пушкинская площадь

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

S U M M A R Y

Zara Abdullayeva — Nina Zarkhi
Directors' shift
Sochi-2009.
There are dark nights in Sochi
Directors' monologues on Competition programm of the Kinotavr film festival.

Zara Abdullayeva
Blood and milk
Review of Vasily Sigarev's WOLFY (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Spleen
Review of Nikolay Khomeriki's TALE IN THE DARKNESS (Russia).

Olga Artemyeva
Flint
Review of Alexei Mizgiryov's TAMBURINE DRUM (Russia).

Oleg Zintsov
Everything was a big way
Review of Igor Voloshin's ME (Russia).

Dmitry Savelyev
Keep in custody
Review of Sergei Snezhkin's BURY ME BEHIND THE PLINTH (Russia).

Nina Tsyrkun
Love, actually
Review of Boris Khlebnikov, Ivan Vyrypayev, Pyotr Buslov, Alexei German Jr, Kirill Serebrennikov's SHORT CIRCUIT (Russia).

Sergei Selyanov
Joyful game

Avdotya Smirnova
Alternative to the total positif

Larisa Malyukova
Dissidents
Jury members' comments on Sochi-2009.

Sergei Anashkin
«Plays grow like trees...»
Portrayal of the playwright and film-maker Vasily Sigarev.

Ivan Vyrypayev:
«There are no bad films...»
Sergei Sytchev and Andrei Zakharyev talk to the playwright and filmmaker.

Lydia Kuzmina
Live flesh
Portrayal of Penelope Cruz.

«How we were preparing crisis in movie industry»
Round table talk of producers in Sochi.

Anjelika Artyukh
Hollywood: new beginning
On the shift of mode in the 1960-70s in Hollywood and new values of film-making.

Oleg Kovalov
Mousetrap
Lev Kuleshov's THE GREAT COMFORTER. The final instalment.

Any movie is made on the state order
Speeches of noted filmmakers and producers in the Duma (State Parliament).

Daniil Dondurei
TV: professinal tricks
On professional cliches of TV.

«Life is the same as TV»
Discussion: culture and TV.

Yaroslava Pulinovich
I won't come back
A script.

09-48085

19 ОКТ 2009

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 25.09.09. Подп. к печати 8.10.09
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,38
Заказ 1163. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st., 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-91-37
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-09-61. Fax (612) 559-29-31
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

Вика рублёвская

Башня городской

Дизайнерское колье
из пластика и металла
– 500 евро, Милон

Рубашка-поло
с белым воротником
– 200 руб., секонд-хенд

Платье из шелка и органзы,
капсульная коллекция
– 2000 долларов,
бутик в Москве

сериал
нового поколения

Барвиха

ТНТ

премьера
в октябре

Джинсы черные,
пр-ва Турции – 300 р.,
вещевой рынок

Атласные босоножки на каблуке
– 350 евро, Париж

Кроссовки – 1200 руб.,
комиссионный магазин

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, И.БАКШТЕЙНА, М.ГЕЛЬМАНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, В.ЗВЕРЕВОЙ, Д.КОММА, Л.МАЛЮКОВОЙ, Е.ПАИСОВОЙ, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Культурные обязательства государства
Культура после Стены

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«АННА КАРЕНИНА» Сергея Соловьева
«ОДНА ВОЙНА» Веры Глаголевой
«СОБЫТИЕ» Андрея Эшпая
«ПРОЕКТ «ИНТЕРВЬЮ» Дэвида Линча
ЛОКАРНО-2009

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЯН ШВАНКМАЙЕР
ХАЯО МИЯДЗАКИ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Мода на анимацию
«Новая волна»: пятьдесят лет спустя

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

«Круглый стол» японских аниматоров

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Ужас-ужас-ужас: наша реальность на НТВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Сергей Муратов. КОНЕЦ 70-Х
Юрий Кузин. РОДИ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ

2 0 0 9